Mus. Th. 858 aa

Handbuch
der
Musik-Geschichte.

Handbuch

der

Musik-Geschichte

von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethovens

in gemeinfasslicher Darstellung

von

Arrey von Dommer.

Dommer
Musik-
Geschichte

LEIPZIG.
Fr. Wilh. Grunow.
1868.

33 G

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen bleibt vorbehalten.

ERZIEHER AKADEMIE DER ADOLF-HITLER-SCHULEN

Vorwort.

Der Zweck dieses Buches ist schon durch seinen Titel bezeichnet, es soll eine Uebersicht der musikgeschichtlichen Thatsachen bis auf die Zeit Beethovens, soweit sie untersucht sind und in seinen Umfang sich fügen wollten, nicht allein dem Fachmusiker, sondern auch dem kunstgebildeten und diesem Gegenstande mit Interesse entgegenkommenden Leser überhaupt vermitteln. Dass es im wesentlichen nur die Umrisse der Musikgeschichte darbieten kann, ist sowohl durch seine Bestimmung, als auch durch den gegenwärtigen Stand dieser Wissenschaft bedingt. Denn einentheils will es den Leser nur in dieses Fach einführen und ihm eine Grundlage für etwaige fernere Studien unterbreiten. Anderentheils sind die Ereignisse und Hergänge auf diesem Gebiete der Kunstwissenschaft zum grossen Theile noch lange nicht genügend erforscht und aufgeklärt; eine vollständige und dem Gegenstande allseitiges Genüge leistende Musikgeschichte übersteigt daher für jetzt noch die Kraft des Einzelnen und wird erst dann möglich sein, wenn die Specialuntersuchungen und monographischen Arbeiten eine weitere Ausdehnung gewonnen haben werden. Dem gelehrten Fachmanne und Kenner der Geschichte gegenüber hat die vorliegende Arbeit durchaus nicht den Anspruch zu erheben, als wolle sie durch Zuführung neuen Materials oder ganz neuer geschichtlicher Ideen sein Wissen vermehren; er wird auch sehr leicht herausfinden, wie weit des Verfassers eigene Gedanken und selbsterworbene Kenntnisse reichen, und von wo ab er sie durch die Lehre und Untersuchung Anderer zu erweitern bestrebt gewesen ist und ihre Erwerbungen sich zu

Nutze gemacht hat. Alles, was der Verfasser von dem Sachkenner wünschen darf, ist nur, dass er Antheil an seiner Behandlung und Darstellung des Gegenstandes nehmen möge, wobei er sich reichlich belohnt sehen würde, wenn es ihm gelungen sein sollte, durch übersichtliche Anordnung des Ganzen auch den einen und anderen Punkt in ein klareres Licht zu setzen. Dass die Musikentwickelung der Gegenwart nicht in den Darstellungskreis dieses Buches hineingezogen und schon die Epoche Haydn, Mozart und Beethoven nur in gedrängterer Kürze auslaufend behandelt ist, erscheint wohl durch den Wunsch, dem Leser auch die ihm weniger leicht zugängliche ältere Geschichte etwas näher zu legen, hinlänglich gerechtfertigt. Die benutzte Literatur ist stets angeführt, schon um dem mit derselben weniger Vertrauten einiges Material zu weiteren Studien an die Hand zu geben. Im übrigen möge das Buch versuchen, so gut es eben kann, für sich selbst zu sprechen; nur auf einige umstehend verzeichnete Druckfehler möge der Leser noch aufmerksam gemacht werden.

Hamburg, im October 1867.

A. v. D.

Inhalt.

I.	Die Musik der vorchristlichen Zeit	1
II.	Der Ambrosianische und Gregorianische Gesang	25
III.	Hucbald und Guido von Arezzo. — Entstehung der Mensuralmusik: Franco von Cöln; Marchettus von Padua; Johannes de Muris	42
IV.	Das Zeitalter der Niederländer	70
V.	Volksgesang. Troubadours. Minne- und Meistersinger. Fahrende Musikanten	117
VI.	Palestrina und die Römer. Orlandus Lassus. Die Norditaliener. Englische Madrigalisten	137
VII.	Die Tonmeister der protestantischen Kirche im 16. Jahrhundert	165
VIII.	Instrumente und Instrumentalmusik im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts	204
IX.	Mysterien. Passion und Oratorium. Weltliche Schauspiele mit Musik bis 1600	237
X.	Entstehung des ariosen und recitirenden Stiles. Die Oper	263
XI.	Claudio Monteverde. Giacomo Carissimi. Alessandro Scarlatti. Ausbreitung der Oper nach Deutschland, Frankreich und England. Römische Meister dieser Epoche	281
XII.	Heinrich Schütz und der deutsche Kirchengesang im 17. Jahrhundert. — Die Grosse Cantate	308
XIII.	Die Neapolitaner. — Rom. Venedig. Bologna. — Die italienische Oper in Deutschland	340
XIV.	Die Oper in Frankreich: Lully, Rameau; die Operette. — Die Oper in England, Henry Purcell	381
XV.	Die deutsche Oper zu Hamburg	404
XVI.	Der italienische Kunstgesang: Sänger und Gesangschulen. — Orgel-, Clavier- und Violinspiel; Theoretiker bis um 1750	427
XVII.	Bach und Händel	464
XVIII.	Die deutsche Operette. — Gluck. — Mozart	508
XIX.	Die Epoche Haydn, Mozart und Beethoven	555
	Alphabetisches Namen- und Sachregister.	

Druckfehler.

Seite 63, Zeile 12 von oben, lies Robert de Handlo.
„ 135, „ 15 „ „ , „ *Confrérie*.
„ 167, „ 15 „ „ , „ der vorprotestantische statt protestantische deutsche Kirchengesang, vgl. Seite 171.
„ 195, „ 21 „ „ , „ **Gotthard Erythräus.**
„ 207, „ 4 „ unten, „ Constantin Copronymus.
„ 376, „ 13 „ oben, „ Johann Caspar Kerl.
„ 391, „ 16 „ „ , „ Recitation statt Recitative.
„ 572, „ 21 „ „ , „ Baillot statt Ballot.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

I.

Die Musik der vorchristlichen Zeit.

Die Entwickelung der Musik ist mit der Entfaltung des Seelenlebens der Menschheit Hand in Hand gegangen. Das Gefühlsleben, dem sie in erster Reihe entspringt, erwacht zwar schon im kindlichen Zustande sowohl des einzelnen Menschen als der Völker, und strebt, sobald wenigstens die dringendsten materiellen Bedürfnisse befriedigt sind, nach einer über dieselben hinausgreifenden poetischen Aeusserung. Daher denn auch die ersten Keime irgend einer Art von Musik, als Gefühlsäusserung durch Töne, unzweifelhaft in Zeiten fallen, welche über alle geschichtlichen Nachrichten und Sagen weit hinausreichen.

Wie aber das Seelenleben der frühesten Menschengeschlechter gewiss nur ein sehr gebundenes war, so kann auch an eine Musik als Kunst in jenen vorgeschichtlichen Zeiten nicht gedacht werden. Denn dasjenige Gefühl, dem die Musik als Kunst entspringt, kann nicht mehr ein bloss dunkles und halb instinctives Fühlen oder Empfinden sein, sondern es muss die Ideen, welche die Menschheit bewegen, in sich wiederspiegeln, bedarf daher der Erhellung durch den Geist und der Harmonie mit ihm und allem Dasein.

Die Entwickelung der Tonkunst konnte nicht anders als innerhalb grosser Zeiträume vor sich gehen, wie sie denn auch von allen Künsten am spätesten zur Reife gelangt ist. Denn einerseits sind gewiss Jahrtausende verflossen, bevor jene Entfaltung des Seelenlebens so weit vorgeschritten war, dass über die zunächst liegenden Begehrungen und Verabscheuungen hinaus sich erhebende Ahnungen eines höheren Daseins, einer Welt der Ideale auftauchten,

und ein Verlangen nach Vermittelung dieser Ideale mit der Wirklichkeit durch die Kunst erwachte. Andrerseits aber waren die kunstmässigen Ausdrucksmittel der Musik nicht so leicht zu gewinnen. Die Bildung auch nur der allerprimitivsten musikalischen Form setzte nicht nur das Vorhandensein höherer Gefühle und Seelenbewegungen voraus, sondern auch ein tiefes Studium derselben und der Art und Weise, auf welche eine anschauliche Analogie dieser Seelenbewegungen durch Tonbewegungen zu ermöglichen sei; vor allen Dingen aber den bestimmten und in bestimmte Verhältnisse gebrachten Ton selbst. Die Aussenwelt bot der Musik kein Urbild dar, an welchem sie, wenn auch vorläufig nur nachahmend, sich hätte heranbilden können, während die bildende Kunst wenigstens Motive aus der äusseren Natur schöpfen konnte, auch die früheste Dichtung in Erzählung und Schilderung einem Object sich anschloss, epische Dichtung war. Die Musik aber empfing von der Natur nichts als den unorganischen Schall oder Laut, den sie erst zum bestimmten Ton fixiren und in gewisse Verhältnisse zu ordnen hatte, bevor sie seiner als eines, auch nur für den einfachsten kunstmässigen Ausdruck geeigneten Materials sich bedienen konnte.

Wie die Musik weder entdeckt noch erfunden oder dem Gesange der Vögel abgelauscht, sondern vielmehr dem Menschen eingeboren ist, so muss man auch des natürlichen Stimmorganes bei weitem früher als eines künstlichen Werkzeuges zu einer Art musikalischen Empfindungsausdruckes sich bedient haben. Wenn der tüchtige Musikschriftsteller Johann Adolph Scheibe in seiner Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik [1]) behauptet, „dass die Vocalmusik schon im Paradiese durch den ersten Menschen erfunden worden sei und Adam und Eva ihren Schöpfungstag ohnfehlbar singend gefeiert hätten", so will er damit doch eben nichts anderes sagen, als dass das erste Element des Gesanges als Gefühlsäusserung durch eine Modulation der menschlichen Stimme, der bedeutungsvolle Empfindungslaut, von Anfang an gewesen und älter sei nicht nur als alles Instrumentenspiel, sondern auch als alle Articulation und Begriffssprache.

Die ersten Instrumente hingegen — seien es Abkömmlinge der zufällig erklingenden gespannten Bogensehne, oder des Schilfrohres, dem der vorüberstreichende Wind ein Pfeifen entlockte — verdanken ihre Entstehung sicher nicht unwillkürlicher Befriedigung

1) Altona und Flensburg 1754, S. 78.

eines inneren Herzensdranges, sondern der Erfindung, oder, wie ihre soeben angedeutete muthmassliche Abstammung schliessen lässt, einem glücklichen Zufalle. Dies spricht unter andern auch die bei Aegyptern und Griechen gleichlautende Sage von Entstehung der Lyra deutlich genug aus: Merkur, am Nilufer lustwandelnd, stiess von ungefähr mit dem Fusse an eine Schildkrötenschaale, in welcher noch einige durch Trockenheit klingend gewordene Sehnen ausgespannt sich befanden; sein Stoss erweckte den in ihnen ruhenden Klang. Vom Gesange giebt es keine in ähnlicher Weise auf eine Entstehung oder Erfindung hindeutende Sage; er ist dem Menschengeschlechte eingeboren, einem ureigenen Drange des Herzens unmittelbar entsprungen.

Hingegen lässt sich denken, dass die Instrumente, namentlich die schon früher als die Pfeifen zu einiger Klangbarkeit entwickelten Saiteninstrumente, mehr Einfluss auf Fixirung der ersten Tonverhältnisse und auf Einrichtung einer Art von Tonsystem geübt haben, als die Singstimme, indem an ihnen die Tonverschiedenheiten leichter sich beobachten und vergleichen liessen, als an dem, anfangs doch wahrscheinlich nur in sehr ungewissen Intervallen sich bewegenden Stimmorgane. An der den Indern von Brahma selbst verliehenen, also uralten *Vina* werden klingende Theile der Saiten durch bewegliche Stege abgegrenzt; die Aegypter haben augenscheinlich das Griffbrett an Saiteninstrumenten gekannt, also ebenfalls einer Saite durch Bestimmung klingender Theile verschiedene Töne abzugewinnen verstanden. Da sie gute Kenntnisse von der Geometrie und Mathematik hatten, können ihnen die Verhältnisse der auf die Hälfte, zwei Drittel, drei Viertel etc. verkürzten Saite zur ganzen, als die Verhältnisse der Octav, Quint, Quart zum Grundtone, unmöglich lange verborgen geblieben sein. Ausserdem hatten ihre grossen, fast sechs Fuss hohen Harfen sehr lange Saiten, an denen die ersten Obertöne unzweifelhaft sehr wohl sich vernehmen liessen, und die schon von anderen Schriftstellern ausgesprochene Vermuthung, dass man auf Grund einer Beobachtung derselben zur Entdeckung der Octav, Quint und Quart gelangt sei, mag nicht aller Wahrscheinlichkeit entbehren. Doch giebt es über die Auffindung der ersten Tonverhältnisse und ihre Ordnung, sowie über die Stimmung der ältesten Saiteninstrumente durchaus nur Conjecturen, keine einzige sichere Nachricht.

Aber selbst als die Musik bei den hervorragendsten Culturvölkern des Alterthums zu einer bereits auf mathematischer und philosophischer Grundlage geordneten Wissenschaft sich erhoben

hatte, war an ein freies Kunstschaffen noch lange nicht zu denken. Denn erstens wurde ihre Entfaltung durch religiöse, staatliche und gesellschaftliche Einrichtungen gehemmt; zweitens wurde sie von andern, der Individualität der Völker mehr entsprechenden Künsten unterdrückt; endlich legte auch ihre eigene Theorie ihr Fesseln an, welche nicht die leichtesten waren. Und so erscheint es ganz natürlich, dass von einer Erhebung der Musik zu einer, die Anschauungen und Ideale des Lebens frei gestaltenden Kunst bei den antiken Völkern nicht die Rede sein konnte; wie ja selbst auch die ungemeine Vertiefung und Bereicherung, welche das Seelenleben durch das Christenthum gewann, während der ersten Jahrhunderte alle jene Bande, wodurch die Keime eines freieren Tonausdruckes befangen gehalten wurden, noch nicht zu lösen vermochten.

Hemmend wirkte auf die Entwickelung der Musik bei den Alten also erstens ihre Gebundenheit an Cultus und staatliche Einrichtungen: Hauptsächlich war ihr Gesang ein entweder durch eine Gottheit offenbarter, oder durch ein über alle Geschichte und Sage hinausreichendes Alter sanctionirter Tempelgesang, und als solcher unantastbares Heiligthum, über dessen Reinerhaltung von allen fremden Zuthaten die Priester wachten, daher er allen von aussen an ihn herantretenden Neuerungen unzugänglich blieb. Er war Priester- und Staatsinstitut. Unter den zweiundvierzig Büchern der Weisheit, welche die Aegypter hatten, befanden sich zwei Bücher der Musik, in welchen der Sänger wohl bewandert sein musste: das eine enthielt die heiligen Lobgesänge auf die Götter, das andere die Staatseinrichtungen. Aehnlich bei den Indern und Chinesen, auch der ebräische Gesang war vorzugsweise Cultus- und Tempelgesang. Was alle diese Völker an weltlichen und Volksgesängen gehabt haben mögen, wird der Beschaffenheit nach von ihrem Cultusgesange nicht viel verschieden gewesen sein. Unterscheidung eines religiösen und weltlichen Musikstiles darf man jenen Zeiten schwerlich zuschreiben; denn Entstehung verschiedener Stilarten setzt doch bereits einen höheren Grad von Bildsamkeit und Gefügigkeit des Materials sowohl, als auch das Vorhandensein deutlicher Ideale und die Möglichkeit eines freien Eingehens der Idee in die Form voraus. Eine in diesem Sinne bereits kunstfreiere Uebung der Musik schreibt man erst den Griechen zur Zeit ihrer höchsten Blüthe zu, wenn auch im wesentlichen nur auf Grund dessen, was uns von den Schriftstellern über ihre Musikpflege aufbehalten ist.

Die Beschäftigung der verschiedenen Völker mit andern Künsten

wirft zweitens theils gar kein, theils nur ein ungünstiges Licht auf die Beschaffenheit ihrer Musik, indem hervorragende Leistungen in einer oder mehreren Künsten eine ähnliche Vortrefflichkeit auch in den übrigen, noch eher ausschliessen als bedingen. So entfaltete sich bei den Juden die Poesie ja bekanntlich zu herrlichster Blüthe, die Dichtungen keines der übrigen alten Völker stehen den ebräischen gleich an hohem Fluge der Gedanken, an Bilderreichthum, lyrischem Schwunge, und an Grossartigkeit der Vorstellungen. Dazu kommt noch, dass die meisten Psalmen nicht vortrefflicher für Musik eingerichtet sein könnten, wahre Muster musikalischer Dichtungen, und hinsichts ihres ganzen Versbaues anscheinend durch die Musik bestimmt sind. Ob wir darum aber auch dem ebräischen Gesange eine ähnliche Vollkommenheit beimessen dürften, ist eine Frage, auf die zwar manche Schriftsteller, insbesondere Theologen des vorigen Jahrhunderts, eine Antwort keineswegs schuldig geblieben sind, ungeachtet sie kein Wort mehr als wir davon wissen konnten, da es an Monumenten gänzlich fehlt — sie haben sie eben in den Himmel erhoben und für weitaus vollkommener erklärt als die unsrige. Aber schon nach dem kümmerlichen Zustande sämmtlicher Instrumente der Ebräer, soweit wir sie kennen, zu schliessen, kann ihre Musik keineswegs auf einer höheren Kunststufe gestanden haben. Und welche köstlichen Früchte die Kunst in Griechenland brachte, zu welch schöner Einheit und Harmonie sie hier Cultus, Wissenschaft und Leben verschmolz, ist bekannt genug. An dieser Harmonie hatte allerdings auch die Musik ihren, und zwar nicht geringen Antheil; doch aber nur, indem sie mehr im Vereine mit anderen Künsten und diesen sich beiordnend, als in unabhängiger Selbständigkeit, alles nach dem Schönen und Edeln Strebende seinem Ideale sich nähern half. Gerade durch diesen fügsamen Anschluss an andere Künste wurde sie unentbehrliche Begleiterin des gesammten Religions-, Kunst- und Volkslebens. Doch darf man sagen, dass von allen Kunsttalenten, welche das Hellenenthum in so reichem Maasse besass, das Talent für die Tonkunst sein schwächstes gewesen sein muss; ein Händel oder Beethoven wäre im hellenischen Zeitalter des Bauens, Bildens und Dichtens eine ebenso undenkbare Erscheinung, wie ein Phidias im modernen Musikzeitalter. Und wenn auch die Musik bei den Griechen bereits weit mehr als bei den Aegyptern und asiatischen Völkern um ihrer selbst willen gepflegt wurde, so hatten doch Sculptur Bau- und Dichtkunst ein entschiedenes Uebergewicht über sie wie auch über die Malerei, wenngleich ohne durch Hintansetzung beider

bezüglich ihrer Werthschätzung, jene Gesammtharmonie des Kunstlebens zu beeinträchtigen. Denn wie Sculptur und Baukunst die Malerei herbeiriefen, um ihren Gebilden durch die Farbe einen wärmeren Lebensschein anzudichten, einen reicheren Schmuck und höhere Belebtheit der Gliederung zu verleihen, so mochte auch die Dichtkunst des Gesanges nicht sich entrathen, wohl den Vortheil erkennend, welcher ihr aus der Verbindung mit einer Kunst erwachsen musste, die so mächtige und so unmittelbare Wirkungen auf die Herzen zu äussern vermag. Aber wie Dichter und Componist meist in einer Person vereinigt waren, so überwog auch die poetisch-rhythmische Anregung, die rein musikalisch-melodische kam gegen sie nicht auf. Die Dichtung mit ihrer Rhythmik blieb die Hauptsache, die Gesangweise war nur schmückende Bereicherung.

Eine musikalische Theorie entwickelte sich drittens zwar schon sehr frühzeitig; während die Ausübung der Musik noch in der Kindheit lag, liess man ihr bereits eine ziemlich umfängliche wissenschaftliche und speculative Behandlung angedeihen, wofür ihr innerer Zusammenhang mit der Physik und Mathematik Anknüpfungspunkte genug darbot; schon früh findet sich bei den alten Völkern eine weit vordringende musiktheoretische Speculation. Aber sie war noch nicht geeignet, auch für die Praxis fruchtbringend zu werden; daher übte sie auf eine freiere Uebung der Musik mehr hindernde als fördernde Einflüsse. Schon an sich verwickelt und unklar, wurde sie noch mehr verdunkelt und der Praxis entfremdet durch allerhand damit verknüpften Naturmysticismus, geheimnissvolle Beziehungen der Töne und ihrer Verhältnisse auf die Astronomie, die Planeten, Gesetze der Himmelserscheinungen und ähnliche, völlig ausserhalb der Musik liegende Dinge. Dass solche an andere Wissenschaften anknüpfende Theorien und rein phantastische Beziehungen leichter gefunden und in ein gewisses System gebracht werden konnten als die ureigenen Gesetze des Tonausdruckes, ist nicht schwer einzusehen; kaum minder deutlich aber auch, dass eine so beschaffene Theorie mit der eigentlichen Kunstübung vorläufig wenig zu thun haben, und kaum anders denn als eine für sich abgeschlossene todte Wissenschaft dastehen konnte. Die Inder sollen die Musik seit grauen Vorzeiten als eine mathematisch und philosophisch durchdachte und durchbildete Wissenschaft gepflegt haben, man rühmt ihre Theorie als ausserordentlich vollständig und vollkommen; ähnliches gilt auch von den Sinesen — die Musik beider Völker aber steht heutigen Tages noch auf derselben Stufe

kindlicher Befangenheit, auf der sie vor Tausenden von Jahren schon gestanden haben mag. Die Griechen waren im Besitze eines in allen seinen Theilen bewunderungswürdig ausgearbeiteten Musiksystems, dessen Einfluss auf das ganze Mittelalter sich erstreckte; dennoch aber begann thatsächlich erst als man den grössten Theil ihrer Theorien über Bord geworfen hatte, der Morgen einer freieren Entfaltung der Tonkunst aufzudämmern.

Fragt man sich nun nach der allgemeinen Beschaffenheit des Gesanges der alten Culturvölker, so kommt man in die Verlegenheit über Dinge sprechen zu müssen, von denen man factisch nichts Bestimmtes weiss. Denn weder vom ägyptischen noch ebräischen Gesange sind Monumente vorhanden, auf dem altindischen Tempelgesange ruht bis jetzt noch ein tiefes Dunkel, und selbst inbetreff des griechischen sind wir der Hauptsache nach nur auf Kenntniss einer Anzahl Regeln und Nachrichten der Schriftsteller von der Beschaffenheit der griechischen Musik und ihren Wunderwirkungen, im wesentlichen aber doch nur auf Vorstellungen beschränkt. Denn mögen auch einige in späterer Zeit aufgefundene griechische Melodien immerhin ächt sein, was so gewiss noch nicht ausgemacht ist, so kennen wir doch immer nur die Noten, nicht aber die Art und Weise, wie der Sänger diese Noten im Vortrage zum lebendigen, empfindungs- und ausdrucksvollen Tonbilde belebte. Eine in unserem Sinne freie Melodie, als selbständige, durch eine Idee oder den Geist einer Dichtung erweckte Tongestaltung, dem Alterthume zuzugestehen, wird man entschieden Bedenken tragen. Sprache und Gesang haben, wie man wohl glauben darf, aus einem gemeinsamen Grundmotiv sich entwickelt, aus den vorhin schon erwähnten bedeutsamen Empfindungslauten; und wahrscheinlich hat anfangs eine dem Gesange ähnliche Art von Tonmodulation schneller sich gebildet als die Sprache, der Gesang ist der Sprache vorausgeeilt. Dennoch ist die Melodie weit später als die Sprache zur selbständigen Ausdrucksfähigkeit und freieren kunstmässigen Entfaltung gelangt. Bei den alten Völkern blieb der Gesang durchaus an die Sprache gebunden, durch sie in seiner ganzen Formgebung bestimmt, und in seiner Abhängigkeit von ihr sogar wieder mehr dem Sprechtone als dem Singetone sich annähernd. Denn bevor die Musik zur freien Kunstgestaltung sich zu erheben, durch sich selbst eine ähnliche Wirkung auf das Gefühl zu äussern vermochte, wie in Verbindung mit der Dichtkunst, der Orchestik, den religiösen Ceremonien und anderen Verrichtungen, an die sie geknüpft war, galt es erst ihre Ausdrucksgesetze zu erkennen, worüber jedoch eine

Reihe von Jahrhunderten hinging. Das Musikalische am Gesange der alten Völker, einschliesslich des griechischen wenigstens bis auf die Zeit seiner beginnenden Blüthe, wird eine auf einer gewissen Tonhöhe und um einen bestimmten Ton herum sich bewegende, an Satzeinschnitten und in besonders hervorzuhebenden Momenten stärkerer Gefühlserregtheit etwas reichere Biegung und Modulation des natürlichen Tonfalles der ausdrucksvollen Sprache gewesen sein; hinsichts der Metrik, rhythmischen Gliederung der Theile und ganzen Formgebung bestimmt durch die Prosodie, sowie unter Umständen durch kunstmässig geregelte, den Vortrag begleitende Körperbewegung. Die Tonmodulation mag dabei, ihrem Gesammtcharacter nach, den Textinhalt durch eine gewisse, je nach Umständen feierliche, ernste, traurige oder heitere und lebhafte Färbung ungefähr wiederzuspiegeln gesucht haben, im Ganzen die Mitte haltend zwischen belebter Declamation und wirklicher Melodie, dem gesammten Habitus nach ungefähr mit dem übereinkommend, was man später in der christlichen Kirche *Canere indirectum, Accentus ecclesiasticus, Tonus Collectarum* nannte. Ganz abhängig von der Sprache, wie er war, blieb der antike Gesang auch rein syllabisch, jede Silbe erhielt nur einen Ton, der hinsichts seiner Zeitdauer als Länge oder Kürze durch die metrische Quantität der Silbe gemessen wurde. Hat nun zwar bei den Griechen in der späteren Zeit eine modulationsreichere Melodie für ihre lyrischen Dichtungen und Gesänge, von der sie auch in den Chören ihrer Dramen Gebrauch machten, sich entwickelt, und möge innerhalb ihrer doch gewiss immer nur sehr engen Schranken eine Tonpoesie von eigenartigem Wesen — als Spiegelbild des gesammten hellenischen Lebens mit seiner harmonischen Uebereinstimmung aller Geistes- und Sinneskräfte — sich gebildet haben, so war und blieb die Musik doch schliesslich auch in Griechenland eben so gut wie im ganzen Alterthume ohne selbständiges Gestalten, dienend der Rede theils als Recitation theils als modulationsreichere liedartige Schmückung, ferner dem Tanze, dem Drama und polytheistischen Cultus sowie anderen Lebenszwecken, aber in unfreier Unterordnung unter die Gesetze der poetischen Rhythmik, nichts als einfache einstimmige Recitation und Cantillation. Auf dieser Stufe steht sie noch heutigen Tages bei manchen Völkern, deren Entwickelung wenigstens in wesentlichen Theilen des geistigen Lebens zurückgeblieben ist und nicht zu höherer allharmonischer Entfaltung gelangen konnte. So bei den Hindu, Sinesen, Arabern und andern Völkern, soweit sie national und nicht von aussen her eingeführt ist.

Das Instrumentenspiel der Alten war nicht danach geartet, um der Musik zu einer über den Gesang hinausgreifenden Gestaltungsfreiheit verhelfen zu können. Der Gebrauch künstlicher Klangwerkzeuge war zwar bei den Aegyptern, Juden und Griechen sehr ausgedehnt, hat aber, wenn sie begleitend sich verhielten, gewiss lediglich nur auf Markirung des Tones und Rythmus durch einzelne, zur Recitation angeschlagene unisone oder Octavtöne, oder auf Mitspielen der Melodie im Einklange, im übrigen aber, wenn die Instrumente selbständig und nicht bloss begleitend auftraten, nur auf sehr kleine und unscheinbare Vor-, Nach- und Zwischenspiele sich beschränkt. Die eigends für Instrumente gesetzten Melodien, deren wenigstens die Griechen mancherlei Arten hatten, konnten hinsichts der ganzen Beschaffenheit kaum etwas anderes als Nachahmungen von Gesangstücken sein. Naturgemäss ist der Gesang dem Instrumentenspiel um manches Jahrhundert vorausgeeilt, bis Ende des 16. Jahrhunderts christlicher Zeitrechnung und noch darüber hinaus hat die Instrumentalmusik vom Gesange die Formen entlehnt; erst um die genannte Zeit beginnt eine selbständigere Instrumentalmusik sich zu bilden, bis dahin ist sie im wesentlichen stets nur ein Nachklang des Gesanges gewesen (Cap. VIII). Uebrigens waren die Klangwerkzeuge der Alten, wenn auch ziemlich zahlreich an Gattungen, doch von einer nach unsern heutigen Begriffen so unvollkommenen Beschaffenheit, dass auch aus diesem Grunde an eine fördernde Einwirkung des Instrumentenspiels auf die Musik noch viel weniger gedacht werden könnte, als in einer späteren Zeitperiode.

Nur über das Musiktreiben der *Juden* und *Griechen*, als derjenigen alten Völker, deren Gesang und Tonlehre (letztere nur von Seiten der Griechen) auf die Musik des Mittelalters Einfluss geübt haben, mögen hier einige Notizen folgen. Dass Griechen sowohl als Juden von den Aegyptern und diese wiederum von den Indern gelernt haben, unterliegt keinem Zweifel, wenn wir auch nicht wissen, was und wie viel es gewesen ist. Denn die Wege der von Indien aus schon in den ältesten Zeiten in andere Länder eingewanderten Cultur, sind, wenigstens die Musik anlangend, bis jetzt noch in das tiefste Dunkel gehüllt. Dass Griechenland mit Aegypten schon sehr frühe auch in einem musikalischen Zusammenhange gestanden haben muss, wobei anfänglich nur an eine Einwirkung des älteren Culturlandes auf das jüngere gedacht werden kann, geht schon daraus hervor, dass beide Völker manche Gesänge und auf Musik bezügliche Sagen mit einander gemein haben. Wie

in Griechenland Apoll mit den neun Musen, so durchzog in Aegypten Osiris mit neun des Gesanges kundigen Jungfrauen das Land; die Erzählung von Erfindung der Lyra durch Mercur erscheint bei Aegyptern und Griechen gleichlautend; und als Herodot Aegypten bereiste, erstaunte er nicht wenig, daselbst den bei den Griechen (sowie auch bei den Phöniziern und auf Kypros) verbreiteten Trauergesang um den in schönster Jugendblüthe dahingeschiedenen Königs- oder Göttersohn Linus, den die Aegypter Maneros nannten, wieder zu finden (Geschichten, Buch II). Da die Aegypter nichts Fremdes in ihre Musik aufnahmen, konnten sie diesen Gesang nicht von den Griechen bekommen haben. Und dass Pythagoras den Grund zu seiner musikalischen Rechnenkunst, vermöge welcher er dem griechischen Tonsystem zuerst eine theoretische Fixirung verlieh, in Aegypten gelegt hat, ist ebenso anzunehmen, als dass seine Ideen von der Sphärenmusik — dem Ertönen der gesetzmässigen Bewegung des Weltalls in Harmonien — aus ägyptischem Naturmysticismus entsprungen sind. Nichtsdestoweniger entwickelte sich die Musik bei den Griechen doch selbständig über ägyptische und asiatische Einflüsse hinaus, und erhob sich zu einer Freiheit, von welcher die ägyptische in ihrer muthmasslichen Erstarrung stets weit entfernt geblieben sein wird.

Nicht minder wird auch Moses bei seinem Aufenthalte zu Heliopolis die ägyptischen heiligen Tempelhymnen kennen gelernt und bei Einrichtung seiner gottesdienstlichen Musik Bezug darauf genommen haben. Doch kann die israelitische Musik, wenigstens bis auf die Davidische Zeit, immer nur von höchst primitiver Beschaffenheit geblieben sein. Denn, von der Poesie abgesehen, ist das alte israelitische Volk den Künsten niemals zugethan gewesen, überdies waren sein Nomadenleben, die ägyptische Knechtschaft und die mit dem Aufenthalte in der Wüste nothwendig verbundene Verwilderung nicht geeignet, die Musik bei ihnen auch nur zu einiger Entfaltung gelangen zu lassen. Mochte sie nun, wie man wohl annehmen darf, unter dem Dichter- und Sängerkönige David auch immerhin einen höheren Aufschwung genommen haben, so fehlen doch alle Nachweise beziehentlich ihrer Beschaffenheit. Ob die Juden ihre Melodien zu notiren verstanden, ist mindestens sehr zweifelhaft; die metrischen Accente der Schrift sollen zwar schon sehr frühe als eine Art Tonzeichen gedient haben; doch scheint ein bis in die Davidische Zeit hinein reichendes Alter derselben keineswegs ausgemacht, sondern mit viel mehr Gewissheit anzunehmen, dass sie erst aus einer weit späteren Periode (vielleicht von den

Masoreten in den letzten beiden Jahrhunderten vor Christo) herstammen. Ausserdem sind sie keine Tonzeichen im Sinne unserer Noten, wiewohl man dies auch gemeint hat; sie machen nicht den bestimmten Ton kenntlich, sondern dienen nur als eine Art Sinnbild oder Erinnerungszeichen für eine ganze Melodiephrase, deren allgemeine tonliche Hebung und Senkung sie dem Singenden ins Gedächtniss zurückrufen. Also mussten Erinnerung und mündliche Ueberlieferung bei Aufbewahrung und Fortpflanzung der Gesänge, wennauch vielleicht wirklich nicht alles, so doch gewiss das allermeiste verrichten. Durch solche Mittel aber kann eine Melodie unmöglich Jahrtausende hindurch unverändert sich erhalten, wobei überdiess nicht ausser Acht zu lassen, dass die Musik der verschiedenen Völker, unter denen die Juden seit ihrer Zerstreuung gelebt haben, nicht ohne die stärksten modificirenden Einwirkungen auf ihren Gesang geblieben sein kann. Wie denn auch die Weisen, nach denen die deutschen, spanischen und polnischen Juden einen und denselben Psalm singen, durchaus von einander abweichen. Der heutige Synagogengesang scheint also nicht den mindesten Anhalt für die Erkenntniss des im Davidischen Tempel gebräuchlich gewesenen zu bieten, und gesetzt auch, er enthielte hie und da noch einige antik-originale Züge, so dürfte es doch ganz unmöglich bleiben, sie heraus zu erkennen. Und um wie viel mehr mussten die Melodien der Juden der Willkür des Einzelnen und der Umbildung in den verschiedenen Generationen ausgesetzt sein, da auf keine Art sich nachweisen lässt, dass ihre Musik durch bestimmte Gesetze und irgend ein System auch nur einigermassen geregelt gewesen sei; von irgend einer festen Tonordnung oder einer Art Theorie findet sich bei diesem Volke keine Spur, wiewohl manche Schwärmer für die ebräische Musik die merkwürdigsten Aufklärungen darüber aus der L ft gegriffen haben. So kann man unter andern bei Forkel (Geschichte I, 156) nachlesen, dass Speidel, ein schwäbischer Theolog, in seinen 1740 zu Stuttgart herausgekommenen „Unverwerflichen Spuren von der alten Davidischen Singekunst" den Juden eine Scala von fünf, aus der Tiefe zur Höhe mit den Vocalen *a e i o u* bezeichneten Tönen andichtete; denn, sagt er, da erst Guido von Arezzo im 11. Jahrhundert sechs Töne erfunden habe, können vorher doch nur fünf vorhanden gewesen sein. Noch überraschender als dieser so schlagende Beweis wirkt ein von Speidel beigebrachtes, nach jener fünfstufigen Scala mit ihren, auch zugleich die Länge und Kürze der Töne anzeigenden Vocalen eingerichtetes Beispiel für Sopran Alt Tenor und Bass als abwechselnd Solo- und unisone

Chorstimmen, welches uns veranschaulichen soll, wie im alten Davidischen Tempel der 46. Psalm geklungen habe. Dass die Juden bestimmte Singweisen hatten, ist nicht zu bezweifeln und geht schon aus manchen Psalmüberschriften hervor, welche für den Inhalt des Psalms selbst gar keine Bedeutung haben, daher aller Wahrscheinlichkeit nach auf allgemein bekannte Tonweisen, nach denen die betreffenden Psalmen gesungen werden sollten, sich beziehen. So z. B. die Ueberschrift des 9. Psalms „Von der schönen Jugend vorzusingen“; des 22.: „Vorzusingen von der Hindin, die früh gejagt wird“; des 45. und 69. Psalms: „Von den Rosen“ etc. Können wir uns heutzutage auch kaum vorstellen, dass so schwunghafte und begeisterungsvolle Poesien, wie die Psalmen, die Klagelieder Jeremiä, das Hohelied etc., das Gefühl nicht damals schon zu einem melodischen Ergusse höherer Art angeregt haben sollten, so mag doch, aller Wahrscheinlichkeit nach, eine starke Accentuation mit einigem Tonfalle an den Satzeinschnitten dem Gefühlsausdrucke, und eine feierlich ernste Haltung der religiösen Bedeutung der Gesänge genügt haben. Clemens von Alexandrien, der um 180 nach Christo lebte, nennt sie dorisch und spondäisch, was ungefähr so viel wie ernst und feierlich sagen will. Und nur allein vom Gesichtspunkte des Gottesdienstlichen, nicht von dem des ästhetischen Werthes, könnte dem jüdischen Tempelgesange eine richtige Schätzung wiederfahren; nach dieser Seite hin mag etwas in ihm gelegen haben, was, wie man glauben darf, die ersten Christen veranlasste, ihn in ihren Gottesdienst herüber zu nehmen. Ganz ohne Einfluss hierauf mag seine innere Beschaffenheit nicht gewesen sein, wiewohl es andrerseits ebenso natürlich erscheint, dass die Apostel und ersten zum Christenthume übergegangenen Juden die von Kindheit an ihnen vertrauten Gesänge in die christlichen Gemeinden mit herüber genommen haben werden.

Hinsichtlich der Instrumente der Ebräer fehlt es nicht an mancherlei Nachrichten und Erklärungen, darunter freilich auch nicht an den heitersten Widersprüchen. Wollte man einzelnen Auslegern Glauben schenken, so hätten Orgel, Clavier und Geige im ebräischen Tempel eben so wenig gefehlt, wie in unserer Kirche und Kammer. Allerdings wird das Vertrauen zu solchen Angaben erheblich geschwächt, wenn man unter anderen *Machol* von dem Einen für ein Saiteninstrument und sogar für eine Art Viola, von anderen für ein Blasinstrument nach Art der Sackpfeife, auch für einen Glockenring und eine Art Sistrum, endlich aber für gar kein Instrument, sondern für einen

mit Gesang verbundenen Tanz erklärt findet[2]). Ebenso wird *Maanim* sowohl für eine Geige als auch für eine Trompete gehalten, während es in Wirklichkeit ein Rasselkasten mit Metallkugeln gewesen zu sein scheint. Ein anderes Klangwerkzeug Namens *Magrepha* soll nach den Talmudisten eine (bereits zu christlicher Zeit) im Tempel zu Jerusalem aufgestellte Orgel gewesen sein, dem Briefe an den Dardanus zufolge von so starkem Schalle, dass man es auf dem Oelberge hat hören und in Jerusalem sein eigen Wort nicht hat verstehen können, wenn es gespielt wurde. Ungeachtet seiner angeblichen 100 Töne oder Klangarten hatte dies physicalische Wunderwerk doch nur 10 Pfeifen, war eine Elle lang und so leicht, dass ein einziger Levit es forttragen und zwischen Vorhof und Altar aufstellen konnte. Indem nun aber die grosse Kohlenschaufel, welche man nach vollzogenem Opfer mit starkem Schalle in den Vorhof warf, ebenfalls Margrepha hiess (Ambros, Geschichte der Musik, Breslau 1862, I. 210), mag durch einen kleinen Seitensprung der talmudistischen Phantasie jene etwas abweichende Auffassung entstanden sein. Uebrigens hält es Pfeiffer[3]) auch für eine grosse starkklingende Pauke. Mit einiger Sicherheit wissen wir nur, dass die Instrumente der Ebräer theils sehr einfache harfen-, psalter- und citherartige Saiteninstrumente, die sie nicht einmal selbst erfunden, sondern von den Aegyptern, Phöniziern und Chaldäern bekommen hatten; theils Hörner, Pfeifen, Zinken und sackpfeifenartige Blasinstrumente, wozu noch mancherlei Schall- und Klingwerkzeuge kamen, gewesen sind. Und wenn wir von den grossen ebräischen Tempelfesten hören, wobei die Instrumentisten nur nach Tausenden gezählt wurden, so mag solche Schaar möglicherweise auf das Auge, schwerlich aber auch auf das Ohr einen befriedigenden Eindruck hervorgebracht haben. Selbst das bekannte Ereigniss vor Jericho, welches Freunde der ebräischen Musik unter die Wunderwirkungen der letzteren zu zählen nicht verabsäumt haben, will unsere heutige Kunstanschauung, welche im Ganzen doch mehr innere Eindrücke von der Musik fordert, nicht mehr als einen Beweis für die Vortrefflichkeit altjüdischer Tonkunst gelten lassen.

Dass von allen antiken Völkern zuerst die Griechen die Musik im Sinne einer freien Kunst und um ihrer selbst willen gepflegt

2) Vgl. Wolfgang Caspar Printz, Histor. Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst, Dresden 1690; Athanasius Kircher, Musurgia universalis, Rom 1650, T. I, 48; Jos. Levin Saalschütz, Geschichte und Würdigung der Musik bei den Ebräern, Berlin 1829, S. 7.

3) August Friedrich Pfeiffer, Ueber die Musik der alten Ebräer, Erlangen 1779. Eine der besten Schriften über diesen Gegenstand.

haben, auch wenn sie den bildenden Künsten nachstand und von der Poesie abhängig blieb, ist schon mehrfach berührt worden. Die Geschichte der griechischen Musik ist nicht mehr bloss ein Anhang zur Culturgeschichte, wie bei den übrigen Völkern des Alterthums, sondern bereits Kunstgeschichte. Denn, obwohl die auf uns gekommenen Reste griechischer Melodien kaum nennenswerth erscheinen, geben doch zahlreiche Nachrichten einen Beweis, dass die Musik bei den Griechen von der primitiven Stufe unfreier Abhängigkeit von ägyptischer und asiatischer Tradition zu höherem Eigenartigem sich erhob und durch Künstler, deren Namen die Geschichte uns überliefert hat, gefördert und entwickelt wurde. Ausserdem erscheint sie durch eine Theorie, welche doch auch viele für die Praxis fruchtbare Regeln in sich begriff, geordnet und fixirt, und eine zwar umständliche, doch immerhin deutliche Notenschrift ermöglichte Mittheilung und Ueberlieferung der Gesänge auf eine beiweitem zuverlässigere Art als die bloss mündliche Tradition. War auch die griechische Musik, soweit sie Hymnen- und Tempelgesang war, ebenfalls an den Cultus gebunden, so war dieser doch ein Cultus des Bildens und Dichtens; die Götter waren in aller Herrlichkeit hernieder gestiegen zu den Menschen und lebten unter dem Volke und in seinen Vorstellungen als jene Gestalten von unvergänglicher Schönheit, wozu in erster Reihe die Dichter und Bildhauer selbst sie geschaffen hatten. Sie bildeten, dichteten und sangen selbst mit, der Musengott Apollo war das verkörperte Ideal des jungen Hellas und das Vorbild der Sänger und Musiker. Wie die Bildwerke der Götter und Heroen in Tempeln und Hallen, auf Plätzen und Strassen dem beständigen Anblicke des Volkes dargeboten waren, so war auch die Musik ein Gemeingut, hatte ein Publikum, dessen Critik sie nicht aus den Augen liess und von dem sie überwacht wurde, während sie ihm Genuss und Veredlung gewährte. Nach Aussprüchen des Plato und Aristoteles gehörte die Musik mit Nothwendigkeit zur guten Erziehung und Bildung. An mehreren der heiligen Spiele hatte sie selbständigen Antheil; die dem Apollo und seiner Besiegung des Python geweihten pythischen Spiele waren ursprünglich nur für musikalische Wettstreite bestimmt, erst später kamen auch gymnastische Uebungen hinzu. Die Athener besassen ein Odeon, ein von Perikles eigens für Musikübungen errichtetes Gebäude; Rhapsoden und Sänger durchzogen das Land, den Grossen und dem Volke bei Festen und Gastmälern epische und lyrische Dichtungen recitirend und unter Begleitung der Phorminx und Kithara singend. Dem Apollo und der Diana

ertönten Päane; die Mysterien des Bacchus wurden mit dithyrambischen und phallischen Chorgesängen gefeiert, denen Tänze und scenische Darstellungen sich beimischten, woraus für die Folge Tragödie und Komödie — jene aus den in einem begeisterungsvollen pathetischen Tone gehaltenen dithyrambischen, diese aus den ausgelassenen phallischen Gesängen — sich entwickelten. Wie im Tempel, in den religiösen Gesängen, bei den Processionen und Opferfesten, so spielte auch auf der Bühne der Chor eine grosse Rolle. Er befand sich im Mittelgrunde der Scene, recitirend und tanzend; eine andere Abtheilung, das Orchestrion, diente zum Aufenthalte der begleitenden Instrumentalisten. Der die Recitation, Orchestik und Instrumentalbegleitung leitende Koryphäus stand auf einem hohlen Podium und markirte den Rhytmus durch dröhnendes Stampfen seines mit schwerer eisenbeschlagener Sohle bekleideten Fusses. Man hatte zwei Gesangstilarten, eine recitirende und eine ariose, liedartige. Die recitirende diente zum Vortrage der epischen Dichtungen, desgleichen im Drama für den Dialog und mag, alles in allem, unserm Secco-Recitativ ähnlich gewesen sein: im Tone nicht viel bewegt, in der Rhytmik und Metrik genau der Silbenquantität, dem rhetorischen Accent und der Gliederung der Rede sich anschliessend, zwischen Sprache und Gesang die Mitte haltend. Die ariose Singweise gehörte den Liedern und andern lyrischen Gesängen, sowie den Chören im Drama. Zwar ebenfalls durchweg syllabisch sowie in ihrer rhytmischen und metrischen Beschaffenheit von Sprache und Versbau abhängig, stand sie doch mehr auf Seiten liedartiger Melodie, zeigte freiere und belebtere Tonbiegung und Modulation, wirklicher Cantilene sich nähernd. Man hatte bestimmte Gattungen solcher Melodien, die sogenannten *Nomen*. Ursprünglich sollen die Nomen Lobgesänge auf den Apollo gewesen sein; dann soll aber auch nach einer anderen Auslegung das Wort Nomos davon sich herschreiben, dass man in den frühesten Culturzeiten die Gesetze, um sie dem Gedächtnisse besser einzuprägen, nach gewissen Melodien gesungen und nachher den Namen dieser Gesetzlieder auch für Gesänge anderen Inhaltes beibehalten hat. Die einfachste und natürlichste Erklärung bleibt aber wohl die, dass es gewisse feststehende Melodiengattungen waren, welche, entweder von einzelnen angesehenen Tonkünstlern componirt, auf besondere Begebenheiten bezüglich oder gewissen Völkerschaften national eigenthümlich, daher an bestimmte charakteristische, rhythmische und tonliche Einrichtungen gebunden, unverändert erhalten bleiben mussten, etwa den Tönen

der deutschen Meistersinger im Mittelalter zu vergleichen. So hatte man einen *böothischen* und *äolischen* Nomos, deren Ursprung von den gleichnamigen Völkern hergeleitet wurde; einen *trochäischen* und *orthischen* Nomos, welche von den darin herrschenden Metren ihren Namen hatten; ferner andere, welche nach ihren Erfindern *Terpandrische*, *Polymnestische* u. s. w. Nomen hiessen. Auch für Instrumente, insbesondere für die Flöte, gab es solche Melodiengattungen, darunter *Apothetos; Schönion*, von weichlichem Charakter; *Trimeles* aus drei Strophen in der dorischen, phrygischen und lydischen Tonart bestehend; *Komarchios*, als Aufmunterung zum Trinken dienend; ferner die Nomen *Harmathias*, *Kradias*, *Mimnermus* und andere. Schliesslich wird das Wort Nomos als Allgemeinausdruck für jede nach gewissen Gesetzen der Rhythmik und Melodik verfertigte Melodie gebraucht, und nach solchen Melodiengattungen und bekannten Gesängen wurden wahrscheinlich auch die Chöre in den Schauspielen vorgetragen. Wenn man daher liest, dass die Dichter auch zugleich die Musik zu ihren Dramen gemacht hätten, so darf man annehmen, ihre ganze Compositionsthätigkeit habe, da der Dialog frei recitirt wurde, in nichts weiterem bestanden, als in der Vorschrift, nach welchen solcher Nomen oder bekannten Melodien der eine oder andere Chor gesungen werden solle. Auch ausserhalb des Theaters und Tempels war Gesang sehr verbreitet und schmückte alle Lebensverrichtungen. Man findet Nachweise von Hirten-, Schnitter-, Erndte-, Drescher-, Müller- und andern Liedern aller Art, wie auch bei Tafel die Skolien (eigentlich Trinklieder, nachher auch Gesänge betrachtenden Inhalts) sehr beliebt waren. Freilich reichen die in den griechischen Schriften enthaltenen Nachrichten nicht aus zur Erkenntniss der eigentlichen Beschaffenheit der lyrischen Gesänge; einige aufbehaltene Hymnen aber, vorausgesetzt dass sie ächt sind, vermögen keine grosse Vorstellung von der griechischen Melodik zu erwecken, sondern lassen sie vielmehr als noch ganz in der Kindheit liegend erscheinen. Es sind drei Hymnen an Kalliope, Apollo und Nemesis, deren von Dionysius und Mesomedes gedichtete Texte aber frühestens dem 2. Jahrhundert nach Christo angehören, was allerdings nicht ausschliesst, dass die Melodien älter sein können. Vincenzo Galilei, der Vater des berühmten Astronomen Galileo Galilei, machte sie zuerst bekannt in seinem *Dialogo della musica antica e moderna*, Florenz 1581, nach der Copie einer in der Bibliothek des Cardinals S. Angiolo zu Rom befindlichen Handschrift, aber ohne sie entziffern zu können. Später

sind diese Melodien von Pierre Jean Bürette (1665—1747) nach einem dem Ende des 15. Jahrhunderts angehörenden Manuscript auf der pariser Bibliothek, in moderne Notenschrift übertragen worden. Eine vortreffliche wissenschaftliche Abhandlung darüber hat Friedrich Bellermann herausgegeben.[4]) Ausserdem haben wir eine noch bei weitem ältere Melodie zu den ersten acht Versen der ersten pythischen Ode des Pindar, welche Athanasius Kircher in der Bibliothek des Klosters S. Salvator bei Messina gefunden haben will und in seiner Musurgie I, 542 entziffert mittheilt. Nachher ist Kirchers Entzifferung, welche in wesentlichen Punkten als unrichtig sich erwies, von Bürette verbessert worden. Man findet diese Melodien sämmtlich in La Borde, *Essai sur la Musique* 1780, I; Forkel, Geschichte I; Marpurg, Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, Berlin 1759.

Der Gesang der Griechen war, wie der aller übrigen Völker des Alterthums, nur einstimmig oder durch die Octav, möglicherweise auch wohl zuweilen durch die Quart verdoppelt. Eine Harmonie in unserm Sinne, als gleichzeitiges Erklingen verschiedener in gewissen Verhältnissen zu einander stehender Intervalle oder melodisch verschieden bewegter Stimmen, ist ihnen völlig unbekannt geblieben. Der Ausdruck Harmonie kommt zwar oft bei ihnen vor, bezieht sich jedoch stets nur auf die einstimmige Tonfolge oder Melodie, auf ihre Tonordnung, Tonart, Modulation, ihr Klanggeschlecht, überhaupt auf alles was zu einer wohlgeordneten Melodik gehört. Ganz das nämliche verstehen auch die der griechischen Theorie folgenden Schriftsteller des Mittelalters darunter, und Johannes Tinctoris erklärt noch um 1470: „Melodie ist dasselbe wie Harmonie." Die Begleitung des Gesanges der Griechen durch Instrumente konnte daher, wie auch das Zusammenspiel der letzteren unter sich, nur einstimmig oder in Octaven sein. Man nimmt an, dass bei den liedartigen Gesängen die begleitenden Instrumente der Melodie im Einklange gefolgt seien, während man bei der Recitation nur hie und da einen Ton angeschlagen habe, um dem Sänger die Tonhöhe zu bezeichnen und ihn darauf zu erhalten.

Von den zahlreichen und verschiedenartigen Klangwerkzeugen der Griechen sind einzelne für ähnliche Instrumente späterer Zeit vorbildlich gewesen, wie unter andern die *Kithara* oder *Cither;* die

4) „Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes, Text und Melodien," Berlin 1840.

Chelys oder *Testudo*, woraus die Laute hervorgegangen ist. Ein hackbrettartiges Instrument, *Barbitos*, sollen sie ebenfalls gekannt haben, ferner bedienten sie sich an Saiteninstrumenten der *Phorminx*, *Lyra*, des *Psalterion* und *Nablium*, sowie mancher sehr vielsaitiger Klangwerkzeuge (*Magadis*, *Simicon*, *Epigonion*, mit 20, 35 und 40 Saiten). Von Blasinstrumenten hatten sie mehrere Arten *einfacher* und *doppelter Flöten*, *Schalmeyen*, *Zinken*, *Hörner*, die siebenpfeifige *Syrinx* oder *Panspfeife* und die *Sackpfeife* welche in Verbindung mit der Syrinx die Grundelemente der Orgel abgegeben hat. Man besass auch bereits eine Art Orgel, die angeblich von Archimedes um 280 vor Christo erfundene und vom Mechaniker Ktesibius aus Alexandrien etwa 100 Jahre später verbesserte *Wasserorgel* (Hydraulos), von deren Herrlichkeit beinahe ebenso viel zusammen gefabelt ist wie von jener ebräischen Magrepha; doch kann sie kaum etwas anderes als ein sehr harmloses kleines Spielzeug gewesen sein. Streichinstrumente waren auch den Griechen ganz unbekannt, vom Griffbrette findet sich ebenfalls nichts an ihren Saiteninstrumenten; die Saiten derselben scheint man stets nur der ganzen Länge nach erklingend gebraucht zu haben.

Den Beginn einer freieren Entfaltung der Musik bei den Hellenen pflegt man, gleichzeitig mit dem Anfange der Olympiaden, ins 8. Jahrhundert zu setzen. Eine feste Ordnung in ein System scheint sie erst durch den im 7. Jahrhundert blühenden lesbischen Tonkünstler Terpander, den man auch für den ersten Erfinder der Tonzeichen ansieht, erfahren zu haben. In höchster Blüthe stand sie seit Mitte des 6. Jahrhunderts, zur Zeit der Perserkriege, und bis zum peloponnesichen Kriege 431—404. Von da an begann ihre alte Strenge und Einfachheit einer gesteigerten Anwendung von Kunstmitteln und einer äusserlichen Virtuosität zu weichen und ihr allmäliger Verfall sich vorzubereiten. In solcher Verfassung ging sie auf die Römer über, von denen sie nach und nach ganz herunter gebracht, namentlich während der Kaiserzeit zur Dienerin des Luxus, der Prunksucht und Unsittlichkeit herabgewürdigt wurde. Die ethische und sittlich veredelnde Kraft, welche Männer wie Pythagoras, Aristoteles und Plato ihr zuerkannt hatten, büsste sie völlig ein. Für ihre Vervollkommnung haben die Römer nichts gethan. Das Einzige was wir ihnen zu danken haben, ist die allerdings höchst wichtige Aufbehaltung griechischer Musikwissenschaft durch verschiedene Schriftsteller, unter denen vorzugsweise Boethius, 455—524 nach Christo, eifrig für Erhaltung griechischer Kunst und Wissenschaft wirkte, und dessen fünf Bücher *de Musica*, in denen er die Theorien des Pythagoras, Aristoxenus, Ptolemäus und An-

derer, mit eigener gehaltvoller Speculation untermischt, uns überliefert hat, allen Tonlehrern des Mittelalters ein wahres Evangelium geblieben sind. Ausgaben dieses schwer verständlichen Werkes erschienen zu Venedig 1491 und 1499, und zu Basel 1546 und 1570. Die letzte, durch Glarean besorgt, gilt für die beste.

Aus der Musiklehre der Griechen mögen hier noch einige der wichtigsten, zum Verständnisse mancher Beziehungen der Tonlehre des Mittelalters auf jene erforderliche Grundzüge folgen.

Die Intervalle sind theils consonirend, theils dissonirend. Consonanzen *(Symphona)* sind: *Diapason*, die Octav; *Diapente*, die Quint; *Diatessaron*, die Quart; ebenso die Octavverdoppelungen dieser Intervalle: *Disdiapason*, die Doppeloctav; *Diapason cum Diapente*, die Duodecime; *Diapason cum Diatessaron*, die Undecime. Dissonanzen *(Diaphona)* sind alle übrigen Intervalle, mithin auch die Terzen und Sexten. In den Rationen, welche der grosse Philosoph und Mathematiker Pythagoras, im 6. Jahrhundert vor Christo, durch Messung am Monochord für die Tonverhältnisse fand, hat der Ganzton nur ein Verhältniss, nämlich das unseres sogenannten grossen Ganztones 9 : 8, der kleine Ganzton 10 : 9 kommt nicht darin vor. Die grosse Terz bestand daher nicht wie bei uns aus einem grossen und einem kleinen Ganztone (9 : 8 + 10 : 9 = 5 : 4), sondern aus zwei grossen Ganztönen, welche anstatt dieses richtigen und harmonisch brauchbaren Verhältnisses 5 : 4, das harmonisch unbrauchbare (um das syntonische Comma 81 : 80 zu grosse) Verhältniss 81 : 64 ergaben. Um ebensoviel wie die grosse Terz zu hoch, war die kleine zu tief (32 : 27 anstatt 6 : 5), weshalb sie ebenfalls dissonirte. Da die Octav stets rein sein muss, dissonirten nothwendig auch die Octavcomplemente der Terzen, die kleine und grosse Sext (jene betrug 128 : 81 anstatt 8 : 5, diese 27 : 16 anstatt 5 : 3). Aus der Dissonanz der Terzen ergiebt sich aber mit unabweislicher Nothwendigkeit, dass die Griechen keine Harmonie gehabt haben können. Denn ihre Terz war nicht geeignet, jene Vermittelung zwischen Grundton und Quint, woraus der Dreiklang entsteht, zu vollziehen. Ohne Dreiklang aber ist die Harmonie unmöglich.

Unter den Tonlehrern bildeten sich nacheinander zwei Secten, von denen die ältere den Lehren des Pythagoras, die jüngere denen des Aristoxenus folgte. Pythagoras und seine Anhänger verwarfen in Sachen der Tonbestimmung das Urtheil des Gehörs und erkannten nur der Messung am Monochord und der Rechnung das Schiedsrichteramt zu. Die Zahlen waren ihnen eine Regel, ein Canon für die Tonbestimmung, daher sie Canoniker genannt wurden. Im

Gegensatze zu dieser Zahlentheorie des Pythagoras behauptete etwa 200 Jahre nach ihm Aristoxenus (der älteste griechische Musiktheoretiker, von welchem uns Schriften aufbehalten sind) das Gehör sei der alleinige Richter in Sachen der Intervallenbestimmung, und dasjenige Verhältniss, in welchem die Töne vom Gehör vernommen würden, sei allein massgebend. Seine Schule nannte man die Harmoniker. Aber sein Gehör reichte nicht aus, den Terzen harmonisch brauchbarere Grössen zu geben, als die Canoniker ihnen verliehen hatten; in manchen seiner Berechnungen, woran er und seine Schule es ebensowenig fehlen liessen wie die Pythagoräer, brachte er vielmehr noch schlimmere zu Tage. Den Unterschied zwischen grossem und kleinem Ganztone, sowie das Verhältniss des grossen Halbtones 16 : 15 fand zuerst Didymus um 30 vor Christo. Die richtigen Rationen der Terzen und Sexten ergaben sich hieraus von selbst, doch hatte weder Didymus noch Ptolemäus, der um 120 nach Christo dem System des Didymus noch einige Verbesserungen angedeihen liess, den Muth, sie für Consenanzen zu erklären. Die von Pythagoras für die diatonische Scale aufgestellten und allerdings auf der natürlichen Bestimmung der Töne durch die reine Quint beruhenden Rationen (reine-Quint-System) galten bei den Tonlehrern des ganzen Mittelalters und bis auf Zarlino (1517—1590), welcher aus Vergleichung des didymäischen und ptolemäischen Systems ein neues temperirtes, das sogenannte reine diatonische Tonsystem bildete.

Den Tonleitern der Griechen grundleglich ist das Tetrachord, eine Reihe von vier Tönen. Das Verhältniss der Stufen oder Intervalle, in welchem diese vier Töne, deren äussere Endpunkte stets eine reine Quart ausmachen müssen, zu einander stehen, heisst Klanggeschlecht. Das Klanggeschlecht ist von dreierlei Art: diatonisch, chromatisch und enarmonisch. Diatonisch ist es, wenn das Tetrachord aus zwei ganzen Tönen und einem halben Tone besteht: *HC-D-E*; *D-EF-G*; *C-D-EF*; chromatisch, wenn es aufwärts nach einander zwei halbe Töne und eine kleine Terz enthält: *HCCis-E*, *EFFis-A*; enarmonisch, wenn über dem Grundton zuerst zwei Viertelstöne liegen und auf diese dann eine grosse Terz folgt: *HH*C-E*, *EE*F-A* (das * soll den Viertelston anzeigen).

Man ersieht hieraus wenigstens, dass nur unsere heutige Diatonik (der Stufenfolge nach, wenn auch nicht in den Rationen) mit der Diatonik der Griechen übereinkommt, während unsere Chromatik und Enarmonik etwas ganz anderes sind. Die griechische Enarmonik mit den Viertelstönen war entstanden aus der alten sechsstufigen dorischen

Scala des Olympus. Diese Scala, welcher die Terz und Septime fehlten: *EF-A* | *HC-E,* hiess enarmonisch, und jene Viertelston-Enarmonik war nichts anderes als eine auf diese Scala angewendete schlechte Gesangmanier, Durchziehen des Tones vom *E* zum *F* oder vom *H* zum *C* durch einen Viertelston. Die Schriftsteller, welche von der Enarmonik so viel Rühmens machen, verstehen darunter jene alte Scala des Olympus, nicht dieses unnatürliche, auch erst viel später aufgekommene Klanggeschlecht mit den Viertelstönen.

Das diatonische Klanggeschlecht gestaltet sich zu drei verschiedenen Quartengattungen, je nachdem sein Halbton unten, oben oder in der Mitte liegt. Das Tetrachord ist dorisch, wenn sein Halbton am unteren Ende sich befindet: *EF-G-A, HC-D-E,* es ist lydisch, wenn er am oberen Ende liegt: *G-A-HC, C-D-EF;* es ist phrygisch, wenn er das mittlere Intervall des Tetrachordes ausmacht: *A-HC-D, D-EF-G.* Das dorische Tetrachord ist das älteste und ächt griechische. Bei Aneinanderreihung zu Octaven und längeren Scalen können die Tetrachorde entweder verbunden *(synemmena)* oder getrennt *(diezeugmena)* sein. Verbunden sind sie, wenn die höchste Stufe des unteren Tetrachords zugleich die tiefste des oberen ist: *HCDEFGA;* getrennt hingegen, wenn ein ganzer Ton (diazeuktischer Ton) zwischen ihnen liegt: *EFGA HCDE.*

Der ganze bei den Griechen gebräuchliche Tonumfang erstreckte sich, dem Ambitus der männlichen Stimme (Bass und Tenor) entsprechend, über die zwei Octaven vom grossen *A* bis zum eingestrichenen *a*. Die Tonfolge kam mit unserer *Amoll*-Scala ohne Leittonserhöhung überein, nur das kleine *h* wurde in zweifacher Gestalt, als *h* und *b* gebraucht. Nachstehende Tabelle zeigt das ganze System:

18. Ultima excellentium	a_1	*Nete*, letzter Ton	5. *Hyperbolaeon*, der Obersten.
17. Excellentium extenta	g_1	*Paranete*, vorletzter Ton	
16. Tertia excellentium	f_1	*Trite*, dritter Ton	
15. Ultima divisarum	e_1	*Nete*, letzter Ton	4. *Diezeugmenon*, der Getrennten.
14. Divisarum extenta	d_1	*Paranete*, vorletzter Ton	
13. Tertia divisarum	c_1	*Trite*, dritter Ton	
12. Prope media	h	*Paramesos*, Nachbar des Mitteltones	
11. Ultima conjunctarum	d_1	*Nete*, letzter Ton	3. *Synemmenon*, der Verbündeten.
10. Conjunctarum extenta	c_1	*Paranete*, vorletzter Ton	
9. Tertia conjunctarum	*b*	*Trite*, dritter Ton	
8. Media	a	*Mese*. Mittelton	2. *Meson*, der Mittleren.
7. Mediarum extenta	*g*	*Lichanos*, Zeigefingerton	
6. Subprincipalis mediarum	*f*	*Parypate*, vortiefster Ton	
5. Principalis mediarum	e	*Hypate*, tiefster Ton	1. *Hypaton*, der Tiefsten.
4. Principalium extenta	*d*	*Lichanos*, Zeigefingerton	
3. Subprincipalis principalium	*c*	*Parypate*, vortiefster Ton	
2. Principalis principalium	H	*Hypate*, tiefster Ton	
1. Adsumta l. Adquisita.	A	*Proslambanomenos*, hinzugefügter Ton.	

Dieses sogenannte vollkommene und unabänderliche System zerfällt, wie man sieht, in fünf dorische Tetrachorde, deren tiefstes auf dem grossen *H* anfängt. Der Ton *A (Proslambanomenos)* wurde nicht als wirklich zum System gehörend betrachtet, sondern war nur behufs Abrundung der Scala zu zwei vollen Octaven hinzugefügt. Das kleine *h* erscheint als ♭ und ♮ (*h*), um im dritten Tetrachord als zweite Stufe (♭) mit *a*, im vierten aber als erste Stufe (*h*, ♮) mit c_1 den, dem dorischen Tetrachorde am untern Ende nöthigen Halbton ausmachen zu können. Ausserdem kehren die Töne c_1 und d_1 des dritten Tetrachordes im vierten wieder, also besteht das ganze System eigentlich nur aus 16 Tönen. Jeder einzelne Ton hatte ebenso wie jedes Tetrachord seinen eigenen Namen; die auf der Tabelle links stehenden lateinischen waren bei den Römern gebräuchlich, die Verdeutschungen sind nach Friedrich Bellermann, die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, Berlin 1847 S. 5 gegeben.

Die zweioctavige Mollscala, welche das obige System ausmacht, transponirte man mit unveränderter Folge der ganzen und halben Töne auf alle zwölf Halbtöne der Octav, und nannte die aus diesem Verfahren sich ergebenden, nur örtlich (der höheren oder tieferen Lage nach) verschiedenen, der Tonfolge nach einander aber völlig ähnlichen Transpositionen Tonarten. Man nahm fünf, in der Mitte des Tonartensystems, auf den neben einanderliegenden Halbtönen klein *d*, *dis*, *e*, *f*, *fis* gelegene Tonarten als Haupttonarten an, und leitete von jeder derselben zwei Nebentonarten ab, von denen die eine eine Quart tiefer, die andere eine Quart höher zu

liegen kam, als ihre Haupttonart. Die fünf Haupttonarten hiessen *d* dorisch, *dis* ionisch, *e* phrygisch, *f* äolisch und *fis* lydisch; für die tieferen Nebentonarten setzte man dem Namen der Haupttonart die Silbe *Hypo*, für die höheren die Silbe *Hyper* vor. Demnach gestaltete sich das Tonartensystem folgendermassen:

Haupttonarten:

6. d-d_2 Dorisch
7. dis-dis_2 Jonisch (Jastisch; tieferes Phrygisch)
8. e-e_2 Phrygisch
9. f-f_2 Aeolisch (Tieferes Lydisch)
10. fis-fis_2 Lydisch.

Nebentonarten:

1. A-a_1 Hypodorisch
2. B-b_1 Hypoionisch (Hypoiastisch, tieferes Hypophrygisch)
3. H-h_1 Hypophrygisch
4. c-c_2 Hypoäolisch (tieferes Hypolydisch)
5. cis-cis_2 Hypolydisch
11. g-g_2 Hyperdorisch (Mixolydisch)
12. gis-gis_2 Hyperionisch (Hyperiastisch, höheres Mixolydisch)
13. a-a_2 Hyperphrygisch (Hypermixolydisch)
14. b-b_2 Hyperäolisch
15. h-h_2 Hyperlydisch.

Man ersieht aus dieser Tabelle sogleich, dass die drei höchsten Tonarten nur Wiederholungen der drei tiefsten in der höheren Octav sind, mithin nur 12 Tonarten übrig bleiben.

Die Namen der Tonarten stammen von den in ihnen enthaltenen Octavgattungen. Unter Octavgattungen versteht man Tonreihen, welche innerhalb einer und derselben Scala, also z. B. innerhalb *Cdur*, dadurch entstehen, dass man die Octav von den verschiedenen Stufen dieser Scala aus, aber ohne chromatische Veränderungen durchläuft — also die sieben Stufen der *Cdur*-Scala nach einander als Grundtöne für sieben neue, jedoch nur aus Tönen dieser *Cdur*-Scala bestehende Tonreihen annimmt. Diese Tonreihen oder Octavgattungen sind demnach durch die immer wechselnde Lage der beiden diatonischen Halbtöne von einander verschieden. Aus jenen drei vorhin genannten Quartengattungen (dorisch, phrygisch, lydisch) bildete man nun sieben Octavgattungen, welche jene Quartengattungen theils verbunden, theils getrennt enthalten:

Hyperdorisch (Mixolydisch)	*HC-D-EF-G-A-H*
Hypodorisch (Aeolisch)	*A-HC-D-EF-G-A*
Hypophrygisch (Jonisch)	*G-A-HC-D-EF-G*
Hypolydisch	*F-G-A-HC-D-EF*
Dorisch	*EF-G-A-HC-D-E*
Phrygisch	*D-EF-G-A-HC-D*
Lydisch	*C-D-EF-G-A-HC*

Construirt man diese Octavgattungen mit ihrer charakteristischen Reihenfolge der ganzen und halben Töne auf den Ton *a* un

führt sie nach der Höhe und Tiefe zu zweioctavigen Mollscalen aus, so hat man die Tonarten, deren im alten System übrigens auch nur soviel wie Octavgattungen, also sieben, im Gebrauche gewesen sind. Von den Octavgattungen aber sind die lydische *C—c*, phrygische *D—d*, dorische *E—e*, hypolydische *F—f*, hypophrygische *G—g* und hypodorische *A—a* in die Musik des Christenthums übergegangen und, mit manchen Einschränkungen zu verschiedenen Zeiten (s. Capitel II), bis weit in's 17. Jahrhundert hinein in Gebrauch geblieben. Wenigstens der äusseren Gestalt nach sind die sogenannten Kirchentöne und Tonarten des 16. Jahrhunderts, wie ja auch unsere heutige *C dur-* und *A moll-*Scala, nichts anderes als altgriechische Octavgattungen, wennauch das innere Wesen derselben durch ihre Verwendung im christlichen Kirchengesange und namentlich durch die nachher sich entwickelnde Harmonie, ein ganz anderes und weitaus bedeutungsvolleres wurde.

Die griechische Tonschrift (Semeiographie) ist endlich die älteste von der wir sichere Kenntniss haben, und von Alypius aus Alexandrien, der (nach La Borde, *Essai* III, 133) um 360 nach Christo lebte, uns überliefert worden. Zwar sehr umständlich und ohne das Steigen und Fallen des Gesanges auch dem Auge zu veranschaulichen, zeigt diese Tonschrift doch insofern eine gewisse Vollkommenheit, als sie jeden Ton durch ein eigenes Zeichen unzweideutig kenntlich macht. Aus Buchstaben des Alphabets oder, mit noch mehr Wahrscheinlichkeit, aus den Planetenzeichen gebildet. zeigen die über den Text geschriebenen Charaktere jedoch nur die Höhe und Tiefe des Tones an, nicht die Zeitdauer; diese ergab sich entweder aus der Versmetrik von selbst, oder wurde durch besondere Zeichen bemerkt. In ihrer natürlichen Stellung oder Lage galten die Tonzeichen zunächst für die diatonischen Töne der Tonart, Erhöhung derselben um einen grossen und kleinen Halbton wurde durch Umlegen des Zeichens auf verschiedene Art angezeigt. Später bediente man sich für den Gesang einer besondern Notirung mit Buchstaben des kleinen Alphabets. Für die 15 Töne des Systems mit ihren zweifachen chromatischen Veränderungen ergaben sich demnach sowohl für Instrumente als für Gesang je 45, im Ganzen also 90 Tonzeichen. Das Werk des Alypius, *Εισαγωγὴ μουσικὴ* (*Introductio musica*) ist zuerst von Meursius 1616 und dann von Meibom 1652 herausgegeben worden. Näheres über diesen Gegenstand bei Friedr. Bellermann, die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, Berlin 1847.

II.

Der Ambrosianische und Gregorianische Gesang.

Das Christenthum ist nunmehr der Boden, aus dem die Musik neu emporkeimen und zu einer von den alten Völkern nie geahnten Herrlichkeit sich entfalten sollte. Alles äusseren Glanzes und Schmuckes entkleidet, stieg sie von den heitern Kunst- und Götterfesten der Griechen und aus den prächtigen Hallen des jerusalemitischen Tempels hinab zu den dunkeln Zufluchtsstätten des Gottesdienstes der ersten Christen, die Andacht der Gemeinde erhöhend, sie stärkend und tröstend in Drangsal und Verfolgung. Hier aber wurde sie allmälig ihrer höhern Bestimmung sich bewusst, und mit der unendlichen Bereicherung und Vertiefung, welche das Seelenleben durch die neuen Ideen und Lehren des Christenthums gewann, wurde auch der Musik eine ganz andere Zukunft eröffnet. Mit vollem Rechte kann sie eine Kunst des Christenthums genannt werden.

Die Vermuthungen beziehentlich des Gesanges, dessen die Christen während der ersten Jahrhunderte bei ihrem Gottesdienste sich bedient haben mögen, gehen theils dahin, dass er von griechischer oder römischer Abkunft gewesen sei; theils will man den ebräischen Tempelgesang als den Quell der frühesten christlichen Singweise angesehen wissen. Für die letztere Annahme spricht allerdings, dass man die römische Musik, sowohl als von Heiden stammend als auch ihrer tiefen Versunkenheit wegen verabscheute; noch viel später sagt der heilige Hieronymus (329—420), anknüpfend an die Zuchtlosigkeit der öffentlichen römischen Schauspiele, denen die Musik eine nur gar zu willfährige Dienerin war, „eine christliche Jungfrau solle eigentlich gar nicht wissen, was eine Lyra oder Flöte

sei und wozu sie gebraucht werde.“ Das Andenken an die edlere griechische Musik aber erwachte im christlichen Zeitalter erst später wieder, wennauch alle Kenntniss derselben niemals ganz verloren gegangen sein kann; denn wenigstens der allgemeinen Beschaffenheit nach war ja auch die römische Musik nichts anderes als griechische, wiewohl verunstaltet und durch Missbrauch geschändet. Der ebräische Tempelgesang aber brauchte von den Aposteln und ersten zum Christenthume übergegangenen Juden nicht erst weit gesucht, sondern einfach nur in die christliche Gemeinde mit herübergenommen zu werden, was muthmasslich auch geschehen sein wird, wiewohl keine historische Bestätigung dieser Annahme sich beibringen lässt. Von dem gottesdienstlichen Gesange der Therapeuten, einer um das Jahr 50 nach Christo zu Alexandrien bestehenden jüdischen Secte, giebt der gleichzeitige jüdische Schriftsteller Philo eine Schilderung, nach welcher man annehmen darf, dass dieser Wechselgesang für den in der christlichen Kirche nachher allgemein gewordenen Antiphonengesang vorbildlich gewesen sei.

„Nach gehaltenem religiösem Vortrage“ erzählt Philo, erhebt sich einer, um einen Lobgesang auf Gott zu singen. Entweder einen den er selbst erfunden, oder einen alten von den Dichtern der Vorzeit; denn Maasse und Weisen hinterliessen jene Dichter in dreifüssigen Versen, bei Dankfesten zu singen, in Lobliedern, bei Trankopfern und vor dem Altar, und, in unveränderter Versart, von Chören vorzutragen, sämmtlich in abwechselnden wohlgemessenen Strophen. Nach diesem thun auch andere desgleichen nach der Ordnung, indem alle mit vieler Ruhe aufmerksam zuhören, ausser am Ende beim Schlussgebet, wo sämmtliche Männer und Frauen ihre Stimmen erheben. Nach einem einfachen und frommen Mahle stehen alle auf und es bilden sich zuerst in der Mitte des Speisezimmers zwei Chöre, der eine von Männern, der andere von Frauen. Jeder hat einen Vorsänger. Sie singen Hymnen auf Gott in vielen Versmaassen und Weisen, bald mit ganzem Chor, bald in harmonischen Wechselgesängen. Und wenn nun jeder der beiden Chöre allein seine freudigen Empfindungen ausgesprochen hat, vermischen sie sich, zusammen einen Chor bildend, als Nachahmung jenes am rothen Meere versammelten, wo sowohl Frauen als Männer, von gemeinsamer Begeisterung ergriffen, einen einigen Chor bildeten und Gott, ihrem Retter, Dankhymnen sangen, indem Moses den Gesang der Männer, Mirjam den der Frauen leitete. Diesem vorzüglich nachahmend, bildete der männliche und weibliche Chor der Therapeuten, indem in hinüber- und herübertönenden Weisen zum rauhen Tone der Männer der feine der Frauen sich mischte, eine harmonische und den Regeln der Musik wirklich entsprechende Sym-

phonie." Vgl. J. L. Saalschütz a. a. O. S. 45 ff. Aehnliches wird auch von den Essäern erzählt.

Diese dialogisirende Recitation der religiösen Texte, auf welche die Gliederung der Psalmenstrophen häufig sehr deutlich hinweist, und die in den griechischen Tempeln ebenfalls ganz allgemein war, mag auch die erste Form des gottesdienstlichen Gesanges der ältesten morgenländischen Christengemeinden gewesen sein und von da aus ins Abendland sich verbreitet haben. Die frühesten christlichen Original-Hymnendichtungen und wahrscheinlich auch Melodien entstanden erst später; die griechische Kirche nennt den Bischof Hierotheus, die lateinische den Bischof Hilarius von Poitiers um 355, als erste bekannte Hymnendichter. Doch wird man schon lange vorher Psalmen, die ja in ebräischer und griechischer Sprache vorhanden waren, gesungen haben, wenn auch in den Zeiten der Verfolgung der Gesang und ganze Gottesdienst überhaupt nur im Verborgenen geübt werden konnte. Dass aber die Christen ihren Gesang auch unter den schwersten Bedrängnissen nicht aufgegeben haben, bezeugt unter andern Plinius der Jüngere im 1. Decennium des 2. Jahrhunderts, indem er sagt, dass sie an bestimmten Tagen vor Sonnenaufgang zusammen gekommen wären, um Gott ein Loblied wechselweis (also antiphonenartig) zu singen. Als die Verfolgungen nachliessen und der ganze Gottesdienst eine festere Ordnung erhielt, wird man auch den Gesang etwas zu regeln versucht haben. Sicherlich aber sind so einfache und ungelehrte Leute, wie die ersten Christen doch meistentheils waren, nur ganz empirisch dabei zu Werke gegangen; denn, sollte man von der griechischen Theorie auch wirklich einige Kenntniss gehabt haben, so wusste man mit so schwierigen Dingen doch kaum etwas anzufangen. — Förderer des Gesanges waren Clemens Romanus, Vorsteher der christlichen Kirche noch vor Zerstörung des jerusalemitischen Tempels; Ignatius, Bischof von Antiochien unter Trajan. Aus dem 3. Jahrhundert zeugen Clemens von Alexandrien, Tertullian und Origenes für die Cultur des christlichen Kirchengesanges, etwas später der von Ambrosius getaufte Augustinus (354—430), ferner Hieronymus, Chrysostomus und andere. Die Einführung des Antiphonen- oder Wechselgesanges in die christliche Kirche wird, nach Theodoret, auch zwei Priestern, Diodor und Flavian, welche unter Constantin zu Antiochien lebten, zugeschrieben. In Constantinopel soll ihn Chrysostomus, nach andern Angaben der heilige Ignatius, in die römische Kirche Ambrosius eingeführt haben. Um den Gesang der morgenländischen Kirche insbesondere machte Ba-

silius († 379) in ähnlicher Weise wie Ambrosius und Gregor um den der abendländischen sich verdient.

In der lateinischen Kirche wird der Gesang, welchen der Bischof **Ambrosius** zu Mailand um das Jahr 386 eingerichtet haben soll, der erste auf einer bestimmten Tonordnung begründete Kirchengesang gewesen sein. Ambrosius war ein warmer Verehrer der Musik und als Hymnendichter so angesehen, dass man noch lange nach seiner Zeit Hymnen, welche den seinen bezüglich des Silbenmasses nachgebildet waren, Ambrosianische Hymnen nannte, sogar den Ausdruck *Ambrosianus* schlechtweg für Hymnus überhaupt gebrauchte; wie denn auch der sogenannte Ambrosianische Lobgesang, das *Te deum laudamus*, nicht von Ambrosius verfasst, sondern ein ursprünglich orientalischer, aus der griechischen Kirche in die lateinische herübergekommener Hymnus ist. Auf dem von Ambrosius in die Mailänder Kirche eingeführten, daher nach ihm Ambrosianischer Gesang, *Cantus Ambrosianus*, benannten Gesange liegt jedoch ein so tiefes Dunkel, wie auf dem altebräischen oder ägyptischen Tempelgesange nur immer liegen kann. Wiewohl er lange im Gebrauch gewesen und Traditionen von seiner Beschaffenheit bis ins 15. und 16. Jahrhundert hinein sich erhalten haben, gründet sich alles, was darüber sich sagen lässt, doch nur auf Vermuthungen, Monumente fehlen gänzlich. Man hat zwar noch Ambrosianische Gesangbücher mit notirten Weisen, doch sind diese keinenfalls original, sondern schreiben erst aus neuerer Zeit sich her. Näheres bei Forkel, Geschichte der Musik (Leipzig 1788, 1801) II, 163. Es ist anzunehmen, dass der Gesang des Ambrosius nichts anderes gewesen sei, als ein dem ebräischen oder griechischen ähnlicher recitirender Vortrag, in welchem der Sprechton vorherrschte, die Stimme nach Art der Psalmodie im wesentlichen denselben Ton forthielt und nur an den Versschlüssen eine mehr melodische Cadenz machte; hinsichts der Länge und Kürze seiner Töne durch die Silbenquantität und besonders durch das trochäische Sprachmetrum bedingt, und durchweg rein syllabisch. Man hat den Ambrosianischen Gesang im Gegensatze zu dem späteren, als Kunst- und Priestergesang bezeichneten Gregorianischen Gesange, einen geistlichen Volksgesang genannt, seiner muthmasslich sehr einfachen und auf ein begeisterungsvolles Einstimmen der ganzen Gemeinde gerichteten Beschaffenheit wegen.

Dass Ambrosius seinen Gesang zu notiren verstanden habe, lässt sich zwar nicht behaupten, wiewohl annehmen. Im Morgenlande soll bereits gegen Ende des 4. Jahrhunderts Ephraem, Dia-

conus zu Edessa, eine eigene Tonschrift eingeführt haben; auch können die Tonzeichen der Griechen dem Ambrosius kaum fremd gewesen sein, da er ihre Octavgattungen augenscheinlich gekannt hat. Denn es heisst, er habe die Modulation seiner Gesänge nach vier diatonischen Tonreihen geordnet, nämlich nach den Octavgattungen

G A H C D E F
F G A H C D E
E F G A H C D
D E F G A H C

welche doch nichts anderes sind als (von unten auf gezählt) die phrygische, dorische, hypolydische und hypophrygische Octavgattung der Griechen.

Im Laufe der Zeit soll der Ambrosianische Gesang in Verfall gerathen sein, oder mag auch, als zu einfach, den höher steigenden kirchlichen Anforderungen nicht mehr entsprochen haben, weshalb **Gregor der Grosse,** der von 591—604 den römischen Stuhl inne hatte, zu einer durchgreifenden Umgestaltung des Kirchengesanges sich veranlasst sah. Er sammelte, sichtete und ordnete, was von Gesängen früherer Zeit eine seinen Zwecken entsprechende Renovation zuliess, und vermehrte sie durch neue. Dieser von Gregor eingerichtete Gesang wird Gregorianischer Gesang, *Cantus Gregorianus* genannt, — nicht als ob Gregor selbst alle darin enthaltenen Weisen erfunden hätte, sondern vielmehr weil die ganze Ordnung dieser neuen gesangreichen und wohlgegliederten Liturgie von ihm herstammt. Daneben werden auch manche der dazu gehörigen Gesänge von ihm selbst verfasst sein, denn er war nicht minder Kenner und Freund der Musik, als von religiöser Begeisterung erfüllt. Sämmtliche zu seiner Liturgie gehörenden Gesänge notirte er, nach dem Kirchenjahre geordnet, in ein Antiphonar, welches auf dem Altare S. Petri niedergelegt und an einer Kette befestigt, dem Gesange der ganzen römischen Kirche für ewige Zeiten als unabänderliche Richtschnur und Grundlage dienen sollte, weshalb die darin verzeichneten Weisen auch *Cantus firmus*, fester Gesang, genannt werden[1]). Doch ist dies authentische Antiphonar Gregor's verloren gegangen, wennauch nicht, bevor es in zahlreichen Abschriften Verbreitung gefunden hatte.

1) Sie heissen auch *Cantus planus*, weil sie in Tönen von allgemein gleicher Zeitdauer sich fortbewegen und rein einstimmig gesungen werden; ausserdem *Cantus choralis*, Choralgesang, als von der im Chor versammelten Geistlichkeit zum Theil allein, zum Theil mit dem Chore der Gemeinde abwechselnd auszuführende Gesänge.

Die Lehrer des Gregorianischen Gesanges pflegen diesen in zwei Hauptclassen zu theilen, in den *Accentus* und *Concentus*. Unter *Accentus* versteht man den nach den grammatikalischen Distinctionen eingerichteten kirchlichen Lesevortrag (*Modus legendi choraliter*), mehr Rede als Gesang, mit nur geringem Tonfalle auf den Endsilben an Redeeinschnitten. Hiezu gehören der Collecten- Epistel- Lections- und Evangelienton, die Präfationen etc. Den *Concentus* bilden die Gesänge mit wirklicher zusammenhängender Melodie, wie die Antiphonen Psalmen Hymnen und Messgesänge. Nun lässt sich zwar gegenwärtig die eigentliche Originalgestalt der Melodien des Gregorianischen Gesanges nicht mehr mit Bestimmtheit feststellen; denn, wenn auch heutigen Tages noch in der katholischen Kirche gebräuchlich, sind sie doch in mehrere Lesarten auseinandergegangen; und wiewohl in St. Gallen noch ein Antiphonar aufbewahrt wird, welches für eine im 9. oder 10. Jahrhundert verfertigte Abschrift aus zweiter Hand vom authentischen Antiphonar Gregor's gilt [2]), so haben wir doch keine Gewährleistung für die Zuverlässigkeit der mit der Gregorianischen Notation angestellten Entzifferungsversuche. Dennoch können wir vom allgemeinen Kunstcharakter des Gregorianischen Gesanges wenigstens eine deutlichere Vorstellung gewinnen, als von allen früheren Singweisen. Jedenfalls erscheint in seinen Melodien der Ton bereits weit unabhängiger vom Sprachmetrum, als im antiken und muthmasslich auch im Ambrosianischen Gesange. Aehnlich unserm protestantischen Choral in seiner vereinfachten Rhythmik seit Ende des 17. Jahrhunderts, schreiten die Gregorianischen Melodien in lauter Noten von allgemein gleicher Zeitdauer fort; sie drücken weder die Silbenquantität durch einen Wechsel langer und kurzer Noten aus, noch sind sie fest in den Takt geordnet. Rhythmenlos darf man sie darum aber noch ebenso wenig nennen wie unsern Choral. Denn einentheils stehen ihre Tonbildungen und ihr Vortrag, ungeachtet des gleichen Zeitwerthes der Töne, doch in naher Beziehung zum Sprachaccent, mit dessen Wechsel also auch ein Wechsel, wenngleich nicht der Zeitdauer, so doch der Accentuation der Töne innerhalb der Melodie, verbunden sein muss. Anderntheils zeigen ihre melodischen Theile doch ein gewisses Verhältniss zu einander, haben also im Wechsel

2) Facsimilirt herausgegeben von P. L. Lambillote: „*Antiphonaire de Saint Grégoire, fac-simile du manuscrit de Saint-Gall*“ *etc.* Paris 1851. Die Annahme, dass dies S. Galler Antiphonar eine unmittelbare Copie des Gregorianischen sei, entbehrt der Begründung.

oder in der Uebereinstimmung der Gliederung doch immer einen Rhythmus. Die wechselnde Länge und Kürze des dreitheiligen trochäischen Metrums zu beseitigen, mag Gregor um so eher sich veranlasst gesehen haben, als dieses Metrum der Weltlichkeit und dem Tanzschritte sich zu nähern so leicht Gefahr läuft, während das gleiche spondäische Zeitmaass aller Töne der Würde und feierlichen Haltung des kirchlichen Gesanges und der Mitbetheiligung einer grossen Gemeinde an demselben durchaus zusagt. Ferner war der Gregorianische Gesang nicht mehr streng syllabisch, denn es kommen nicht nur häufig auf eine Silbe mehrere Töne zu stehen, sondern es werden auch in manchen Melodiengattungen ganze Coloraturen oder melodische Progressionen auf einem Vocal ausgeführt — entsprechend dem durchaus musikalischen und gesangmässigen Bedürfnisse, der Singstimme als eines freien und nicht mehr von der Textsilbe abhängenden musikalischen Factors zum unmittelbaren Ausdrucke innerer Bewegungen durch melodische Tonbewegung sich zu bedienen. So wird z. B. auf dem letzten Vocal *a* des an Festtagen auf das Graduale in der Messe folgenden Halleluja ein sogenannter *Jubilus* gemacht, eine ausgedehnte, aus verschiedenen Wendungen der Hauptmelodie des Halleluja bestehende Coloratur, als ein rein musikalischer Ausdruck feierlichen Jubels, die gehobene Gemüthsstimmung unmittelbar in Tönen ausströmend, ohne an Wort und Silbe sich zu binden. Aehnliche gesangliche Schmückungen wurden an den Schlussfällen im Psalmenvortrage, desgleichen auch in Messgesängen und Hymnen angebracht: Es beginnt mit Gregor ein freieres Tonleben im Gesange sich zu entfalten; dem durch die beseelenden Einflüsse des Christenthums vertieften und bereicherten Gefühlsleben beginnt eine bereits selbständigere Tonsprache zu entkeimen. Und zwar eine Tonsprache, „in welcher die Andacht des Herzens, die Macht des Glaubens, die Tiefe der Empfindung durch Töne sich bekundet, von denen man zu Gregors Zeit allgemein glaubte, der heilige Mann habe sie in einer höheren geistigen Welt vernommen, und das Vermögen, solchen Gesang herzustellen, sei ihm auf aussergewöhnliche Weise von Oben verliehen.“ Und der unmittelbare Einfluss dieser Melodien auf die Kunstmusik der römischen Kirche erstreckte sich über ein Jahrtausend, bis 1600 und noch darüber hinaus ist der Gregorianische Gesang Grundlage der katholisch-kirchlichen Tonkunst geblieben. Er war der Mittelpunkt, von dem alle ältere Kirchencomposition ausging und auf den sie sich zurückbezog, theils indem sie seine Melodien direct als Cantus firmus oder als thematische Motive wählte, theils inso-

fern sie in der Art ihrer eigenen und selbständigen Melodiebildung seiner Beschaffenheit und seinem Charakter sich anschloss. Er war der Boden, aus welchem dem älteren Kirchengesange bis einschliesslich Palestrina seine classischen Formen erwuchsen.

Das Tonartensystem, nach welchem Gregor die Modulation seiner Gesänge ordnete, ist eine Erweiterung des ambrosianisch-griechischen. Die vier Octavgattungen des Ambrosius vermehrte er auf acht, indem er sie als Haupttöne annahm und auf der Unterquart eines jeden derselben einen Nebenton errichtete, welcher von seinem Hauptton durch nichts als den Ambitus oder die Grenzen seiner Octav sich unterschied. Der Ambitus oder Cursus des Hauptones erstreckte sich vom Grundton zur Octav, der des Nebentones von der Unterquart zur Oberquint derselben Scala. Jene vier ursprünglichen Haupttöne hiessen nun authentisch (ursprünglich, ächt), die vier neu hinzugekommenen Nebentöne plagalisch (entlehnt, abgeleitet). Jener, der Hauptton, fest auf dem Grundton fussend und in der Octav gipfelnd, offenbarte Ruhe, Kraft, Stetigkeit und Abgeschlossenheit; dieser, der Nebenton, nur um den Grundton herum von Quint zu Quint sich bewegend, zeigte weniger Entschiedenheit bei mehrer Beweglichkeit in seinem Hinstreben zum Hauptone, mit welchem er auch in der Regel denselben Schlusston (Finalton) gemein hatte. Die griechischen Provinzennamen der Octavgattungen, dorisch, phrygisch etc., sind, als für das Wesen der letzteren im christlichen Kirchengesange völlig bedeutungslos geworden, schon bei Ambrosius verschwunden, wiewohl sie ein paar Jahrhunderte nach Gregor wieder auftauchen. Bei Gregor heisst die Octavgattung auf *D* authentisch: der erste Ton, *Protus*, *Tonus primus;* die auf *E:* der zweite Ton, *Deutrus, Tonus secundus;* die auf *F* und *G* heissen dritter, *Tritus, Tonus tertius,* und vierter Ton, *Tetrardus, Tonus quartus.* Der plagalische Nebenton des ersten Tones heisst *Plagis Proti,* der des zweiten *Plagis Deutri* etc. Oder man benannte auch die acht Töne vom ersten Hauptton auf *D* anfangend, immer den authentischen voran und seinen plagalischen darauf folgend, in einer Reihe mit den Zahlen von I bis VIII, wie auf nachstehender Tabelle rechts angedeutet:

Tonus I, Protus	 **D** E F G **a** h c d	Tonus I
Plagis Proti	. . . **A** H C **D** E F G **a**	Tonus II
Tonus II, Deutrus	 **E** F G a **h** c d **e** . . .	Tonus III
Plagis Deutri	 **H** C D **E** F G a **h**	Tonus IV
Tonus III, Tritus	 **F** G a h **c** d e **f** . . .	Tonus V
Plagis Triti	 **C** D E **F** G a h **c**	Tonus VI
Tonus IV, Tetrardus	 **G** a h c **d** e f **g** . .	Tonus VII
Plagis Tetrardi	 **D** E F **G** a h c **d**	Tonus VIII

Dieses System der sogenannten Kirchentöne, welche der äusseren tonischen Gestalt nach zwar altgriechische Octavgattungen sind, hinsichts der im christlichen Kirchengesange erhaltenen ganz anderen inneren Bedeutung mit dem Griechenthume aber nichts mehr gemein haben, ist bis ins 17. Jahrhundert hinein die tonliche Grundlage des katholischen sowohl als des protestantischen Kirchengesanges geblieben.

Der dritte Hauptton auf *F* ist jedoch nur im alten Kirchengesange viel im Gebrauche gewesen, bald aber, seiner unmelodischen Tonfolge mit der übermässigen Quart *F-H* wegen, abgekommen. Man veränderte diese übermässige Quart *F-H* schon sehr frühe in die reine *F-B*, weshalb der Ton *B* in zweierlei Gestalt vorkommt: als unser *H* (*B quadratum*, ♮) und, sobald er als Quart von *F* zu dienen hat, als unser *B* (*B rotundum*, ♭). Die Octavgattungen auf *C* und *A*, das gegenwärtige *Cdur* und *Amoll*, kamen im Gregorianischen System nur als Nebentöne von *F* und *D* vor, als Haupttöne wurden sie erst weit später (unter den Namen Jonisch und Aeolisch, durch Glarean 1547) in das Tonsystem mit aufgenommen. Wiewohl sie schon lange bevor dies geschah, im weltlichen Gesange, worin schon sehr früh eine weit bestimmtere Auffassung und Sonderung des Dur- und Mollgeschlechtes im modernen Sinne sich bemerklich macht, gebräuchlich gewesen sind. Die jonische Tonart, das *Cdur*, wird schon von Marchettus de Padua, anfangs des 14. Jahrhunderts, für die naturgemässeste von allen Tonarten erklärt, weil sie dem natürlichen Verlangen, nach drei Tönen immer einen halben zu singen, allein entspräche. Im weltlichen und Volksgesange, sowie bei den Geigern und Pfeifern war sie auch sehr beliebt, bei den Kirchensängern aber galt sie noch lange nach Marchettus für gemein, wurde von ihnen *Modus lascivus* geheissen und vom kirchlichen Gebrauche ganz ausgeschlossen. Die äolische Tonart, *A moll*, wird von den Schriftstellern *Tonus peregrinus* (Fremdling) genannt, weil sie vor Glarean nicht mit zum Tonartensystem gehörte. Im alten Kirchengesange war diese Tonart nur in dem Psalm *In exitu Israel de Aegypto* und in dessen Antiphon *Nos qui vivimus* gebräuchlich. Jedem der Kirchentöne erkennen die alten Schriftsteller eine besondere Individualität, Ausdrucksfähigkeit und Wirkung zu, ähnlich wie neuere Componisten etwa *Cdur* für geeigneter zum Ausdrucke gewisser Empfindungen halten als *G*, *A* oder *Fdur*. So war den Alten der erste Kirchenton auf *D* würdevoll, ernst und feierlich; der dritte auf *E* affectvoll und heftig, wegen des Halbtones, womit seine Scala anhebt; für den fünften auf *F*, mit der gespannten übermässigen Quart, schickte sich ein hoher freudiger Triumph und Sieg verkündender Inhalt. Allerdings unterschieden sich die Kirchentöne durch ihre immer andere Intervallenfolge auch mehr

von einander als unsere modernen Transpositionen des Dur- und Mollgeschlechts; denn einem jeden derselben eigneten ganz besondere, ihm allein angehörende und ihn characterisirende Wendungen der Melodie und später auch der Harmonie, seine Behandlung war speciell ihm geltenden Gesetzen unterworfen. Sie waren melodische Formeln (Tropen), innerhalb welcher der Gesang sich zu bewegen hatte.

Die Notirung, deren Gregor sich bediente, ist die Neumenschrift (*Neuma*, von *pneuma*, Hauch), auch *Nota romana* genannt, die erste entwickelungsfähige Notation, und, der abweichenden Gestalt ihrer Zeichen ungeachtet, doch augenscheinlich die Grundlage der späteren Choral- und Mensuralnoten. Ihre Entstehungszeit ist unbekannt, Gregor wird sie nur für den kirchlichen Gebrauch autorisirt, möglicherweise auch verbessert haben. Der schwerfälligen und jeder weiteren Ausbildung unzugänglichen griechischen Semeiographie völlig unähnlich, besteht sie aus ungefähr dreissig Zeichen (schrägen und wagerechten Strichen, Punkten, Häckchen, Heftchen), denen, ihren wesentlichen Formen nach zu schliessen, die Sprachaccente (Acutus, Gravis, Circumflex) zu Grunde liegen. Sie zeigen aber nicht den bestimmten Ton, nicht *c d e* etc. an, sondern versinnlichen nur Hebung Senkung Beugung oder Haltung der Stimme ganz im allgemeinen; man verstand unter Neumen auch ganze Toncomplexe, Melismen und Silbendehnungen, wie jene erwähnten auf dem *a* im Halleluja. Im ferneren haben die neumatischen Zeichen keinen bestimmten Zeitwerth, was bei der allgemein gleichen Dauer aller Töne des Choralgesanges auch nicht nöthig war. Anfangs, bis ins 9. oder 10. Jahrhundert, wurden sie ohne alle Linien über den Text geschrieben, und in diesem Zustande konnten sie allerdings nur ein sehr unsicheres Erinnerungsmittel an dem Sänger schon bekannte Melodien sein; Johannes Cottonius, ein Schriftsteller des 12. Jahrhunderts, sagt auch, dass wo der Eine eine Terz oder Quint gesungen, da hätte der Andere eine Quart und ein Dritter ein noch anderes Intervall genommen; und wenn der Eine sage, der Magister Trudo hat mir dieses so gelehrt, so der Andere: Ich habe es aber vom Meister Albinus so gelernt, und der Dritte: Mein Lehrer Salomon singt das ganz anders. Es gab also ziemlich so viele Singarten wie Lehrer, und Einhelligkeit im Gesange an verschiedenen Orten blieb daher selbst noch bei Lebzeiten Gregor's etwas Unerreichbares. Der Sänger wusste in der Regel nicht, auf welchem Ton er anzufangen und aus welcher Tonart er zu singen hatte; denn nur in vereinzelten Fällen war ihm ein Intervall durch die Notirung bestimmter kenntlich gemacht, und wiewohl es für das

Erkennen der Tonarten gewisse innere Merkmale gab, so waren sie doch sehr ungewiss und zweideutig. Schon einige Erleichterung bot daher die Einführung der Buchstaben *α ε ι ο υ Η η ω* als Bezeichnung der acht Kirchentöne, *α* bedeutete den ersten, *ε* den zweiten u. s. w. Man hatte auch noch ein anderes System von Buchstaben, dessen der Sänger Romanus (790) zur Verdeutlichung des Vortrages sich bediente. Doch bezogen sich die Roman'schen Buchstaben hauptsächlich auf die Stärke und Schwäche der Tongebung (*piano* und *forte*) und auf den schnelleren oder langsameren Vortrag einzelner Töne und Tongruppen; auf die Tonhöhe zwar auch, aber nur sehr allgemein, indem sie nur höhere und tiefere Intonation, Steigen Fallen und Halten auf der nämlichen Tonhöhe, keineswegs aber bestimmte Töne und Intervalle anzeigten.[3]) Beziehentlich der letzteren tappte der Sänger in den meisten Fällen nach wie vor im Dunkeln. Daher scheint der Notenschreiber nicht genug zu preisen, dem es zuerst eingefallen sein mag, eine Hülfslinie zu ziehen, um seine Tonzeichen recht gerade und correct über den Text zu setzen. Man fixirte diese Linie auf die Tonhöhe des kleinen *f* des Basses, bediente sich ihrer also zugleich als Schlüssel (unseren heutigen *F*- oder Bassschlüssel vorstellend) und hatte nun doch einen festen Anhalt für wenigstens drei Noten, die auf, über und unter diese Linie gesetzt wurden. Allmälig fand eine zweite Linie sich ein, welche das einmal-gestrichene *c* bedeutete, also mit unserem *C*-Schlüssel übereinkam. Die *F*-Linie wurde roth gefärbt, die *C*-Linie grün oder gelb. Zwischen diese beiden Linien setzte man die Zeichen für *g a* und *b*, für die man später ebenfalls eigene schwarze Linien, erst zu punktiren, nachher ordentlich auszuziehen anfing. Somit war das Liniensystem gefunden, die Notirung gewann dadurch eine Zuverlässigkeit, welche sie zu Gregor's Zeit allerdings noch nicht hatte, wiewohl sie auch in diesem noch unvollkommeneren Zustande schon immerhin als ein wesentlicher Fortschritt im Vergleiche zur griechischen Semeiographie anzusehen war. Dies gilt auch von der Beseitigung der ungefügen griechischen Nomenclatur der Töne, welche, von Gregor selbst oder unter seiner Autorität, durch die Benennung der sieben Octavtöne mit den sieben ersten Buchstaben des Alphabets ersetzt wurde. Für die Töne der tieferen Octav

3) Notker Balbulus, von dem weiter unten noch die Rede sein wird, hat uns eine Erklärung dieser Roman'schen Buchstaben in einer an den Mönch Lantpert gerichteten, bei Gerbert, *Scriptores* I. 95 ff. abgedruckten Epistel hinterlassen.

(*Graves*[4]) bediente man sich nun der grossen Buchstaben *A B C D E F G*, für die der höheren (*acutae*) gebrauchte man die kleinen *a b c d e f g*; die darüber noch hinausliegenden fünf Töne bis zum zweimal gestrichenen *e* (*superacutae*), von denen die vier letzten aber erst bei Guido im 11. Jahrhundert vorkommen, schrieb man mit doppelten kleinen Buchstaben *aa bb cc dd ee*, weshalb sie auch *geminatae* (gedoppelte) hiessen. Man hat diese Benennung der Töne mit den sogenannten Gregorianischen Buchstaben für eine griechische Ueberlieferung auszugeben nicht verabsäumt, indem beim Boethius die Buchstaben *A* bis *P* als Namen der Töne sich fänden. Aber Boethius gebrauchte sie nur der Kürze wegen, zur Vermeidung der langen griechischen Namen, wie wir in einem Geometriebeispiel diesen Punkt oder Winkel mit *A*, jenen mit *B* oder *C* bezeichnen; nicht aber mit der Absicht, sie als neue Tonbenennungen aufzustellen.

Als späterhin der Tonumfang sich erweiterte und man *C* statt *A* als Grundton des ganzen Systems annahm, kamen die Buchstaben aus ihrer alphabetischen Reihe und der ursprünglich erste Buchstabe *A* rückte an die sechste Stelle des musikalischen Alphabets. Auf das ♭ *rotundum* übertrug man den Buchstaben *B* und wählte für das ♮ *quadratum* (welches ursprünglich *B* hiess) den noch unbesetzten achten Alphabetbuchstaben *H*.

Der von Gregor eingeführte Gesang stellte an den Sänger bereits höhere Anforderungen, machte nicht nur eine geübte Stimme, sondern auch Kenntniss des Tonsystems und der schwierigen Notirung zur Bedingung. Nun sollen die ersten Gesangschulen zwar schon lange vor Gregor entstanden sein, schon als die Gemeinden sich zu vergrössern begannen, war man geübter Cantores als Leiter des Gesanges benöthigt. Man sagt auch, dass bereits Papst Sylvester zwischen 314 und 335 eine Singschule errichtet habe, und später, zwischen 461 und 467, begründete Hilarius eine Gesellschaft von Clerikern, welche sowohl in den Kirchen und Klöstern, als auch an den Stationen auf den Strassen den Ritualgesang verrichteten. Doch wirkten diese ältesten Sängerschulen jedenfalls nur innerhalb sehr enger Kreise, und erst durch Gregor scheint die

4) Hinzugedacht: *Claves* oder *voces*. Die Worte *clavis, vox, vocum situs* bedeuten bei den Alten Ton, auch das Zeichen oder die Stelle des Tones im System. Die Tonschlüssel heissen *Claves signatae*, die andern Töne, welche nicht Schlüsseltöne sind, heissen *Claves* schlechtweg, auch *Claves non signatae* oder *Claves intellectae*, d. h. solche Töne die von den Schlüsseltönen aus erkannt werden.

Pflege des Gesanges eine weitere Ausdehnung gewonnen zu haben, wie denn römischer Gesang und römische Sänger von dieser Zeit an zu hohen Ehren zu gelangen anfingen. Gregor, der nicht abliess für die Verherrlichung der Kirche zu wirken, wobei er keineswegs verkannte, welch einen mächtigen Bundesgenossen er hierbei am Gesange hatte, stiftete zu Rom eine Sängerschule, in welcher Knaben (*pueri symphoniaci*) im richtigen und reinen Singen nach den Buchstaben und Neumen unterwiesen wurden. Er selbst war beim Gesangunterricht häufig gegenwärtig und griff thätig mit ein. Von Rom aus verbreitete sich der Gregorianische Gesang nun auch in andere Länder, römische Sänger erschienen 604 und 660 (im letztgenannten Jahre Johannes und Theodor von Papst Vitalian gesendet) in Gallien und Brittannien, und in Brittannien sollen ihre Bemühungen auch reichlich belohnt worden sein, indem dort noch in demselben Jahrhundert der Gesang zu hoher Blüthe gelangte. Im Jahre 752 sandte Papst Stephan II zwölf Sänger zum Pipin ins Frankenreich, auch in Deutschland, wo die Heidenbekehrung eben im vollen Gange war, stiftete der Apostel Bonifacius mehrere Gesangschulen an Bischofsitzen und in Klöstern. So um 744 zu Fulda, wo der auch in der Musik bewanderte grösste deutsche Gelehrte des 9. Jahrhunderts, Hrabanus Maurus, erzogen wurde und später selbst unterrichtete; ausserdem zu Eichstädt und Würzburg. Die Klöster S. Gallen und Reichenau leisteten bald nach ihrer Stiftung durch den heiligen Gallus und Pirminius, Grosses im Kirchengesange. Freilich nicht immer hatten die redlichen Bemühungen römischer Apostel des Gesanges die gewünschten Erfolge; oft war bei der damaligen Rauheit der Gesittung ihr mühevolles Werk von nur kurzer Dauer; sobald sie starben oder den Ort verliessen, fielen die fränkischen und deutschen Sänger wieder in ihren Naturzustand zurück, und es hiess dann immer wieder von vorne anfangen. Johannes Diaconus, der Biograph Gregor's, sagt, dass unter allen Völkern in Europa die Allemannen und Gallier am wenigsten befähigt gewesen seien, den Gregorianischen Gesang in seiner Reinheit zu fassen, theils weil ihre angeborene Wildheit sie daran hinderte, theils weil sie immer etwas von dem ihrigen hineinmischten. „Ihre rohen, wie Donner brüllenden Stimmen seien keiner sanften Modulation fähig, weil ihre an den Trunk gewöhnten heiseren Kehlen jene Biegungen, die eine zartere Melodie erfordere, gar nicht hergegeben hätten, so zwar, dass ihre Abscheu erregenden Stimmen nur Töne hervorbrächten, die dem Gepolter eines von einer Höhe herunterrollenden Lastwagens ähnlich gewesen seien und, statt die Hörer zu rühren,

ihre Herzen mit Abscheu erfüllt hätten.“ In Carl dem Grossen erstand der Tonkunst zwar ein kräftiger Schützer und Pfleger; denn wie er die Gesänge der alten Barden durch Einhard sammeln liess, so wurde auch der geistliche Gesang an seiner Hochschule eifrig und häufig unter seiner persönlichen Leitung betrieben. Er liess, um die von Gregor angestrebte Einheit des liturgischen Gesanges zu erreichen, zahlreiche Sänger zu verschiedenen Zeiten von Rom kommen und stiftete auch Sängerschulen zu Metz und Soissons. Doch hatten alle diese Anstrengungen noch immer keine dauernden Erfolge, es rissen stets von neuem Missbräuche ein, wozu die Grösse des Reiches, die Unsicherheit der Tonschrift, die Rauheit der Sprache und sonstige musikalische Unfähigkeit der Franken das ihrige mit beitrugen. Auch, wie es heisst, die Treulosigkeit mancher italienischer Singemeister; wenigstens ging nach Carl's Tode die freilich unverbürgte Sage, dass zwölf römische Gesangmeister, welche Hadrian I. ihm zur Verfügung gestellt, vor ihrer Abreise nach Rom gegenseitig sich das Wort gegeben hätten, aus Hass gegen die Franken den Gesang zu verfälschen und fehlerhaft zu lehren. Im Jahre 790 sandte Hadrian wiederum zwei, mit authentischen Abschriften vom Antiphonar des heiligen Gregor versehene Sänger an Carl, Petrus, und den in Bezug auf seine Vortragsbezeichnungen durch Buchstaben schon erwähnten Romanus. Jener erreichte auch seinen Bestimmungsort Metz, Romanus aber erkrankte unterwegs und blieb mit seinem Antiphonar zu St. Gallen, woselbst er jene ausgezeichnete Tonschule begründete, welche Jahrhunderte lang eines weit verbreiteten Rufes sich erfreute, und über deren Wirken P. Anselm Schubiger eine interessante und belehrende Schrift, „Die Sängerschule St. Gallens,“ Einsiedeln 1858, herausgegeben hat.

Man hielt in St. Gallen strenge auf Schönheit und Erbaulichkeit des Psalmengesanges. Alte hierauf bezügliche Satzungen forderten Deutlichkeit der Aussprache, Gleichmässigkeit im Vortrage, und Alles, was irgend welche Störung im Gesange veranlassen konnte, war aufs strengste verboten. „Stimmen, welche die Zotenreisser, Jodler, Alpenbewohner, den Gesang der Weiber oder gar das Geschrei der Thiere nachahmten, wurden als Gottes und seiner Heiligen unwürdig aus dem Gotteshause auf immer verbannt.“ Diejenigen, „welche die Gesänge mit ungebührlicher Schnelligkeit übereilten, oder mit unerträglicher Schwerfälligkeit die Silben aus ihrem Munde wie einen Mühlstein auf eine Anhöhe hinaufwälzten, wurden für unfähig gehalten, die Schönheiten des Gesanges zu begreifen.“ Man unterschied drei Arten des

Vortrags: eine feierliche, für die höchsten Feste; eine mittlere, für die Sonntage und Feste der Heiligen; eine gewöhnliche, für die Ferialtage. Die erste bewegte sich am langsamsten, affectvollsten und freudigsten; die beiden letzten hingegen waren von gemässigter Tonhöhe und etwas weniger gemessen und feierlich, wie es für die geringeren Feste und das Alltägliche sich schickt. In der Psalmodie hielt man mit Strenge auf richtige Beobachtung des Ruhepunktes zwischen jedem Psalmenverse. Bei allen Tonschlüssen, namentlich am Ende der Psalmweisen, wurde auf den Accent der Silben keine Rücksicht genommen, man passte vielmehr eine bestimmte Anzahl von Silben, gleichviel ob lang oder kurz, der Melodie der Tonweisen an, indem man an dem Grundsatze festhielt, die Musik unterwerfe sich nicht den Regeln der Grammatik. Den verschiedenen Gesängen kamen auch verschiedene Schattirungen im Vortrage zu. Während das gesammte Officium für die Verstorbenen in tiefen und dumpfen Trauertönen vorzutragen war, erklangen das *Te deum*, *Gloria* und *Credo* als Freudengesänge, bei denen man zugleich auf deutliche Aussprache der Worte die grösste Rücksicht nahm, und sie deswegen nur in mittlerer Tonhöhe intonirte. Den Hymnen, dem Alleluja, Kyrie, Sanctus und Agnus gab man den Character des Lieblichen und Anmuthvollen; desgleichen sollte auch der Vortrag der Sequenzen zart und angenehm sein und ihre Tonfiguren richtig hervortreten lassen. Die Antiphonen, Responsorien, Psalmen, Hymnen u. dgl. wurden von einem einzigen Sänger intonirt, welcher die ersten Töne dieser Gesänge etwas langsam ausführen musste, worauf dann der Gesammtchor an jener Stelle einfiel, wo der Vorsänger aufgehört hatte. Vgl. Schubiger a. a. O. S. 26 f.

Hervorragende Lehrer der S. Galler Klosterschule, als Iso, Marcellus (Moengal), Ratpert, Salomo, Tutilo, später die Ekkeharde, Notker Labeo und andere, wirkten auch als Gesangmeister, Dichter und Melodiencomponisten; Hermannus Contractus (1013—1054), dem Kloster Reichenau angehörig, musikalischer Schriftsteller, Dichter und Componist, genoss in S. Gallen seine musikalische Erziehung. Vor allen aber rühmenswerth ist ein Schüler des Marcellus, Notker Balbulus (der Stammler), der als Dichter, Tonsetzer und Tonlehrer gleich gross und dabei mit allen Tugenden des Menschen und Christen geschmückt, wie ein heller Stern aus der musikalischen Oede und Dunkelheit des 9. Jahrhunderts uns entgegenleuchtet. In der 1. Hälfte dieses Seculi zu Elk oder Heiligöwe im Thurgau geboren und 912 gestorben, hat Notker insbesondere durch Ausbildung einer Art volksmässigen Kirchenliedes, der Sequenz oder Prosa, ein dauerndes Andenken sich erworben. Ursprünglich war die Sequenz daraus entstanden, dass man jenen langen Jubilos auf

dem Schlusse des Halleluja Textworte unterlegte, um sie besser zu behalten, wobei auf jede Textsilbe nur eine Note zu stehen kommen durfte; Notker entwickelte sie zu einer besonderen Hymnengattung, welche jedoch, im Zusammenhange mit ihrem Ursprunge, nach Inhalt und Form stets mehr das Ansehen eines freien kunstlosen Gefühlsergusses behielt, wodurch sie vom eigentlichen Hymnus als Kunstpoesie, sich unterschied. Die Texte der frühesten Sequenzen sind auch nur metrische Prosa (wovon sie ebenfalls Prosen genannt wurden), später fing man auch an, sie sowohl gereimt als reimlos zu versificiren.

Allgemein bekannte Beispiele berühmter Sequenzen sind unter andern der später auch in die protestantische Kirche übergegangene Gesang vom Tode: *Media vita in morte sumus* („Mitten wir im Leben sind" etc.) des Notker Balbulus, der ihn verfasste, nachdem er an einer gefährlichen Stelle einer wilden Felsschlucht Arbeiter beim Brückenbau beschäftigt gesehen hatte. Ferner das am Feste der sieben Schmerzen Mariä gebräuchliche *Stabat mater dolorosa* von Jacobus de Benedictis († 1306); das später auch in die Todtenmesse aufgenommene *Dies irae*, wahrscheinlich von Thomas a Celano (1250); der Frohnleichnamsgesang *Lauda Sion Salvatorem* von Thomas von Aquino (1224—74) u. s. w.

So hatte der Kunstgesang eine Heimath und Pflegestätte in der Kirche, mit deren Interessen er enge verbunden war; eine feste Grundlage zu einheitlicher Entwickelung im Gregorianischen Cantus firmus; einen Mittelpunkt der Cultur in Rom, sowie auch manche blühende Anpflanzung auswärts. Er war integrirender Theil der heiligen Handlungen im Gottesdienste und des gesammten kirchlichen und Klosterlebens. Wie späterhin Luther sagte „Ein Schulmeister muss singen können, sonst sehe ich ihn nicht an", und wie er ferner der Musik den ersten Platz vor allen Wissenschaften nach der Theologie zuerkannte, so forderte man auch im Gregorianischen Zeitalter von jedem Geistlichen, dass er der Kunst des Gesanges mächtig sei. Man war der Ansicht, dass man ohne Kenntniss der Musik weder ein rechter Lehrer der Philosophie noch Theologie sein könne. Freilich war ihre Erlernung, namentlich vor Einführung der Linien in die Notirung, mit solchen Schwierigkeiten verbunden, dass ein halbes Menschenleben dazu gehörte, um einige Fertigkeit im Vomblattsingen zu erlangen. Man fühlte diesen Mangel, doch war ihm so leicht nicht abgeholfen, und wenn es an Verbesserungsversuchen durch gelehrte Mönche auch nicht gefehlt haben mag, so werden sie doch entweder nicht einmal die Mauern

ihres Klosters überschritten, oder, bei der damaligen Mangelhaftigkeit der Communication, wenigstens keine weitere Verbreitung gefunden haben. Was zu jener Zeit von weltlicher Musik existirte, blieb ohne Einfluss auf den streng in sich beschlossenen Kirchengesang und fand keine weitere kunstmässige Pflege und Entfaltung. Aller Gesang höherer Art war Kirchengesang. Aber das Gregorianische System war doch bei weitem entwickelungsfähiger und brauchbarer als das künstliche und umständliche griechische, schon weil es einfacher war, und der practischen Musikübung mehr Rechnung trug als der theoretischen Speculation. Die Octav war als naturgemässe Grundlage aller Systembildung in ihre Rechte eingesetzt, das Tetrachord sammt dem absurden chromatischen und enarmonischen Klanggeschlecht war abgeworfen, um die Spitzfündigkeiten der griechischen Canonik oder musikalischen Rechnenkunst kümmerte man sich nicht weiter, die Notirung war der Ausbildung zugänglich und die Benennung der Töne sehr vereinfacht. Demnach hätte die Musik schon damals schneller sich entwickeln können, wenn nicht die grossen Umwälzungen, welche Italien betrafen und alle Cultur an den Rand des Verderbens brachten, auch das Gregorianische System halb in Vergessenheit versenkt hätten. Unter diesen Umständen aber musste man es schliesslich einigen gelehrten Mönchen noch Dank wissen, dass sie zu den Ueberlieferungen griechischer Musikwissenschaft durch Boethius und verschiedene andere, mittlerweile wieder aufgefundene Schriftsteller zurückgriffen, und aus antikem Griechenthum und christlichem Kirchenthum nothdürftig ein System zusammen bauten, um die Musik, unter besonderer Berücksichtigung des Choralgesanges, doch einigermassen theoretisch zu begründen und dadurch wo möglich vor einem nochmaligen und tieferen Verfalle zu schützen.[5]) Es treten nun zwei geschichtlich merkwürdige Männer auf, Hucbald und Guido von Arezzo; bei jenem finden sich die ältesten auf uns gekommenen Versuche im mehrstimmigen Gesange; dieser verbesserte die Notirung und vereinfachte das Musikunterrichtssystem, wovon im folgenden Capitel Näheres.

5) Vgl. Kiesewetter, Guido von Arezzo, Leipzig 1840 S. 45.

III.

Hucbald und Guido von Arezzo. — Entstehung der Mensuralmusik; Franco von Cöln; Marchettus de Padua; Johannes de Muris.

Wie der griechische und Ambrosianische Gesang nur im Einklange oder in Octavverdoppelungen sich fortbewegte, so wurde auch der Gregorianische *Cantus planus* nur einstimmig ausgeübt und es ist ganz unbekannt, wann man zuerst auf den Gedanken gekommen sein mag, ihn nicht mehr bloss in Einklängen, sondern auch in anderen Consonanzen zu singen, oder auch das beständige Unisono dadurch zu unterbrechen, dass die Stimmen momentan aus dem Einklange heraustreten, verschiedene Intervalle bilden und wieder in den Einklang zusammenfliessen. Die ältesten notirten Beispiele von Versuchen im mehrstimmigen Singen finden sich in dem Tractate *Musica Enchiriadis* (Gerbert, script. I) des Hucbald, den wir darum übrigens noch nicht als Erfinder dieser Singweise anzusehen haben; vielmehr spricht er davon als von einer vor ihm schon bekannten Sache. Freilich entbehren manche auf mehrstimmige Gesangübung vor Hucbald's Zeit bezügliche Annahmen, sowie auch die Sage von Erfindung der Harmonie durch Dunstan, Erzbischof zu Canterbury (900—988) aller Begründung. **Hucbald** (*Ubaldus, Monachus Elnonensis*) 840—930, war ein gelehrter Benedictinermönch im Kloster *St. Amand sur l'Elnon* in Flandern und, wie aus seinen Schriften hervorgeht, ein Anhänger der Griechen. Auch ihm galten nur die Quart, Quint und Octav für Consonanzen und die Quart hat ihm besondere Wichtigkeit; seine diatonische Scala, nach welcher er die Stimmung der Orgel einrichtete,

zeigt die Pythagorischen Rationen; auch die Beschaffenheit einer von ihm erfundenen Tonschrift, deren Zeichen, aus mannigfachen Umbildungen des grossen Buchstaben *F* bestehend, ähnlich den griechischen ohne Linien über den Text gesetzt wurden, kennzeichnet ihn als einen Hellenisten in der Musik.

Indem diese aus dem *F* gebildete Notirung des Hucbald zwar deutlicher war als die von ihm verworfene Neumenschrift, doch aber den Mangel hatte, dass sie das Steigen und Fallen des Gesanges nicht auch dem Auge sinnlich anschaulich machte, ersann er noch eine andere. Er baute nämlich in den Zwischenräumen eines Liniensystems die zugleich als Noten dienenden Textsilben, nach der Biegung der Melodie steigend und fallend auf, und deutete durch die an den Rand gesetzten Buchstaben *T* und *S* (das heisst: *Tonus* und *Semitonium*) an, ob die Stufe von einem Zwischenraume zum andern einen ganzen oder halben Ton betragen sollte. Um die Tonart kenntlich zu machen, fügte er noch seine *F*-Zeichen dem System als eine Art Schlüssel hinzu. Man sieht, dass Hucbald mit dieser Tonschrift unserm heutigen Notirungssystem schon ziemlich nahe kam; denn alle Töne waren bestimmt kenntlich, ihr Steigen und Fallen war klar veranschaulicht, auch mehrstimmige Sätze liessen bequemer als durch Buchstaben sich darstellen, wie die eigenen, auf diese Art notirten mehrstimmigen Beispiele Hucbald's zeigen. Freilich haben die grossen, bis 15 Linien zählenden Systeme mit den in den Zwischenräumen auf- und abkletternden Silben ein sehr breitspuriges und schwerfälliges Ansehen.[1])

Auch mag Hucbald durch seine griechischen Sympathien sich veranlasst gesehen haben, die altgriechischen Provinzennamen der Octavgattungen und Tonarten wieder hervor zu suchen und auf die Gregorianischen Kirchentöne anzuwenden. Wenigstens finden sie sich bei ihm schon vor; und zwar auf eine verkehrte Art gebraucht, indem man die wahrscheinlich im Laufe der Zeit unklar gewordenen Begriffe der Tonart und Octavgattung durcheinander warf und die Kirchentöne, welche doch Octavgattungen und nicht Tonarten sind, nach den griechischen Tonarten benannte (S. 23). So heisst die Octavgattung *D-d* bei Hucbald nicht phrygisch sondern

1) Nach Angabe des Zarlino soll auch Johannes Damascenus, Geheimschreiber eines saracenischen Fürsten zu Damascus, gestorben in der 2. Hälfte des 8. Jahrhunderts, eine Notenschrift eingeführt haben, welche nach Burney jedoch schon im 7. Jahrhundert vorkommt. Also mag Johannes, der für den Gesang der griechischen Kirche in ähnlicher Weise wie Gregor für den der römischen wirkte, nur ihre Anwendung erneuert oder sie weiter verbreitet haben. (S. Burney, Gesch. II. 47).

Allg. mus. Ztg. 1868 N. 7

dorisch, *E-e* nicht dorisch sondern phrygisch etc. Hatten diese griechischen Namen in ihrer Wiederbelebung für die Kirchentöne auch nicht mehr den geringsten Sinn, so führten sie doch insofern etwas Gutes mit sich, als sie eine jede Octavgattung unzweideutig bezeichneten: unter dorisch verstand man nun immer *D-d*, unter phrygisch *E-e*, unter lydisch *F-f* und unter mixolydisch *G-g*, während man vorher bald *D-d* bald *A-a* plagalisch den ersten Ton nannte, bald die plagalischen Octaven mit in der Reihe fortzählte, bald nur nach ihrem authentischen Ton benannte (S. 32). Die Nebentonart wird bei Hucbald nach griechischer Weise durch die angehängte Silbe *hypo* vom Hauptton unterschieden, und die Octavgattungen mit den Namen, wie sie bei ihm mit bleibender Geltung für die späteren Zeiten aufgeführt sich vorfinden, sind: *D-d* dorisch und Plagale auf der Unterquart *A-a* hypodorisch; *E-e* phrygisch und Plagale *H-h* hypophrygisch; *F-f* lydisch und Plagale *C-c* hypolydisch; *G-g* mixolydisch. Die Tonreihe *D-d* als Plagale von *G* ist bei Hucbald nicht genannt, findet sich aber um 100 Jahre später bei Guido von Arezzo, der sonst dieselbe Reihenfolge der Octavgattungen und ihrer Namen hat wie Hucbald, unter der Benennung hypomixolydisch. Es geht hieraus auch hervor, dass nicht erst Glarean in seinem Dodekachordon von 1547 diese Namen wieder auferweckt und verkehrt angewendet hat, wie man ihm bis vor ganz kurzer Zeit, ungeachtet Hucbald's und Guido's Schriften längst bekannt sind, Schuld gab; sondern dass sie vielmehr zur Zeit des Wiederauflebens der griechischen Theorie im neunten Jahrhundert oder noch früher, schon im Gebrauche gewesen sind.

Jene vorhin erwähnten Versuche in der Mehrstimmigkeit, welche zuerst bei Hucbald sich finden und von ihm *Symphonie* (Zusammenklang), *Diaphonie* (Stimmenverschiedenheit) genannt werden, unter den Namen *Organum* und später *Discantus* (*Diversus cantus*, Gesang mit verschiedenen Stimmen) aber am meisten bekannt geworden sind, erscheinen in zwei verschiedenen Gestalten. Die eine Art besteht aus Fortschreitung mehrerer Stimmen in unausgesetzten Parallelen von Quarten, Quinten und Octaven: Zu dem in der Unterstimme liegenden, dem Gregorianischen Gesange entlehnten Cantus firmus gesellt sich, wenn der Satz nur zweistimmig sein soll, eine höhere Stimme in der Quart, oder auch in der Quint; soll das Organum mehr als zweistimmig, also etwa vierstimmig sein, so werden beide Stimmen in ihren höheren Octaven verdoppelt, woraus zweifache Parallelen, entweder in Quarten deren Mittelstimmen

Quinten, oder in Quinten deren Mittelstimmen Quarten ausmachen, entstehen. Dem Musikkundigen ist der hieraus sich ergebende Zusammenklang als gehörpeinigend bekannt und heutigen Tages würde allerdings jeder einjährige Harmonieschüler sich verwundern, wenn er den würdigen Hucbald in der Freude seines Herzens ausrufen hörte: „Siehe den lieblichen Zusammenklang, der solcher Stimmenverbindung entspringt.“ Man hat in neuester Zeit auch in Zweifel gezogen, ob die Quarten und Quinten in Hucbald's Beispielen als wirklich zusammenklingende Parallelen zu verstehen seien, und geglaubt, dass die Stimmen, wenngleich in der Notirung übereinander geschrieben, doch nicht zusammen, sondern nach einander, antiphonenartig abwechselnd, ähnlich dem Führer und Gefährten in der Fuge, ausgeführt werden sollen. So lange jedoch noch nicht unzweideutige Belege für diese Ansicht beigebracht worden sind, darf man getrost bei der Meinung beharren, dass diese Quinten- und Quartenparallelen wirklich zusammenklingend, wie sie dastehen, gesungen worden sind. Die Sache bedarf einer so künstlichen Auslegung auch keineswegs; es ist vielmehr ganz erklärlich, dass, da Quart und Quint von den Griechen als Consonanzen anerkannt wurden, eine unselbständige und unentwickelte Theorie leicht zu der Annahme gelangen konnte, dass auch gleichzeitige Fortschreitung mehrerer Stimmen in diesen Intervallen durchaus wohlklingend sein müsse, daher auch Versuche sie zusammenklingend zu gebrauchen, nicht eben fern lagen. Dass man zu jener Zeit, als an irgend ein harmonisches Bewusstsein noch gar nicht zu denken war, jene Quintparallelen, ähnlich wie wir, als herbe Missklänge empfunden haben sollte, ist keineswegs anzunehmen. Man kann heutigen Tages noch einfache Leute, denen Musikverständniss abgeht, eine Melodie in Quinten statt im Einklange oder in Octaven secundiren hören, indem die Quint dem natürlichen Abstande der benachbarten Stimmengattungen (Sopran und Alt, Alt und Tenor, Tenor und Bass) entspricht, und als die nächst der Octav dem Grundton am meisten klangähnliche Consonanz erscheint. Es ist daher gar kein Grund, anzunehmen, dass man zu Hucbald's Zeit nicht wirklich in Quinten und Quarten gesungen haben soll, und um so weniger, da mehrere Schriftsteller davon als von einer ganz landläufigen Sache sprechen, wie auch die Ausdrücke *Quintiren* (bei den Franzosen *quintoyer*) und *Diatessaronare* für das Quinten- und Quartensingen sehr gebräuchlich waren und auch, allgemein genommen, als Bezeichnung eines künstlichen mehrstimmigen Gesanges überhaupt sich einbürgerten. Daher die sittliche Entrüstung, mit welcher einige Schrift-

steller jeden Gedanken an die Möglichkeit wirklicher Ausübung einer solchen Abscheulichkeit wie das Quintenorganum, im Keim zu ersticken suchen, fast komisch sich ausnimmt.[2]) Und mindestens bleibt sehr fraglich, ob unter den „höchst einfachen, mehrere Jahrhunderte alten Harmonien" welche in der päpstlichen Capelle zu Rom vor Einführung der Mensuralmusik an Festtagen gestattet waren, nicht am Ende gar das Quintenorganum zu verstehen ist.

Als eigentliches Urbild desselben hat man die Orgelquinten und Mixturen angesehen, wiewohl etwas Gewisses hierüber gar nicht sich sagen lässt, da man nicht weiss, ob die Orgeln im 9. und 10. Jahrhundert schon Mixturorgeln mit Quinten und Octaven als Füllstimmen gewesen sind; oder ob man nicht erst in Folge voraufgegangener Versuche mit dem Quintensingen und auf Grund des steigenden Wohlgefallens daran sich veranlasst gesehen hat, die Quinten auch in die Orgeln zu setzen. Indem man diesen Wohlklang auch beim Spielen der Choralmelodie auf der Orgel geniessen, dem Organisten aber die Mühe, zwei Claves herunter zu pressen, ersparen wollte, liess man die Quint mit dem Grundton zugleich ansprechen.

Uebrigens ist dieses Quinten- und Quartenorganum bezüglich seiner Geltung als Mehrstimmigkeit völlig werthlos und nicht einmal der Keim einer solchen zu nennen. Denn seine Stimmen entbehren aller Selbständigkeit, sind nichts als blosse Verdoppelungen einer Melodie durch Quinten, statt durch Octaven oder Einklänge. Bereits wichtiger jedoch ist die zweite Art der Diaphonie des Hucbald, denn in dieser treten die Stimmen zeitweilig aus dem Einklange heraus, bilden verschiedene Intervalle — Secunden, Terzen, Quarten, auch Quinten — und fliessen dann in der Regel wieder in den Einklang zusammen, verrathen also wenigstens ein Streben nach Verschiedenheit und Unabhängigkeit des Tonganges. Die Quart ist auch hier das Hauptintervall; die Unterstimme hält häufig denselben Ton orgelpunktartig fest und mag vielleicht auf der Orgel gespielt worden sein, während der Sänger seinen Discantus oder Gegengesang dazu ausführte. Wiewohl Hucbald's Beispiele von dieser zweiten Art der Diaphonie das Gehör kaum weniger peinlich afficiren als das vorhin beschriebene Organum, so haben sie doch mehr Anspruch darauf, für eine Art mehrstimmigen Gesanges zu

2) Vgl. Kiesewetter, Geschichte der europäisch-abendländischen Musik, 2. Aufl. Leipzig 1846 S. 18. Anm.: „Ein Versuch, mit den tüchtigsten Sängern ausgeführt, hat mir von der moralischen Unmöglichkeit des Organum mit parallelen Quinten und Quarten die Ueberzeugung gegeben."

gelten, als jene Quinten- und Quartenparallelen. Immerhin möge man sie ansehen als die tief im Grunde ruhenden ersten Steine zum Unterbau des Prachtgebäudes der Polyphonie, an dessen Vollendung man allerdings noch Jahrhunderte zu arbeiten hatte, bevor Joh. Seb. Bach, der grösste Meister contrapunktischer Architectur, den Schlussstein einfügen konnte. Die Griechen vermochten, auch von ihrer falschen Terzenbestimmung ganz abgesehen, schon dem Wesen ihrer Musik und Musikempfindung nach zu keiner Harmonie zu gelangen; ihre Recitation bedurfte der Mehrstimmigkeit von vorne herein nicht, und auch in den liedartigen Gesängen war ihre doch immerhin nur secundäre musikalische Empfindungsweise viel zu einfach, um auf ein so zusammengesetztes und beziehungsreiches Ausdrucksmittel, wie die Harmonie, zu verfallen; ihr genügte die einfache unisone Melodie vollkommen. Nur einer so tief gehenden und an den Gegenstand auch mit der Reflexion herantretenden musikalischen Gefühlsweise, wie im Christenthum sich entfaltete, konnte die Harmonie Bedürfniss werden.

Die ersten Versuche in der Mehrstimmigkeit gingen aber, wie man schon aus der Beschreibung des Hucbald'schen Organums erkannt haben wird, von der Melodie aus, waren keineswegs Aneinanderreihung von Akkorden, womit unsere heutige Harmonielehre ihren Cursus anfängt; denn Akkorde kannte man damals noch gar nicht. Jene Versuche bestanden vielmehr im Auf- und Uebereinanderbauen von Melodien, in Combination einer Mehrheit von Stimmen zu harmonischen Zusammenklängen (wiewohl diese vorläufig und noch für lange Zeit sehr disharmonisch blieben), führten also in gerader Linie auf diejenige Setzart hin, welche man in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts *Contrapunkt* zu nennen anfing. Die harmonische Setzart mit vorwaltender Absicht auf akkordliche Verbindung und harmonische Begleitung einer Hauptmelodie, beginnt neben der melodisch mehrstimmigen, dem Contrapunkt, erst weit später sich zu entwickeln, und eine Akkordlehre in unserem Sinne stellte erst J. P. Rameau im Jahre 1722 auf (Cap. XVI); ein eigentliches Harmoniesystem gab es vor ihm noch nicht, wiewohl man die Akkorde kannte und gebrauchte, da sie ja aus dem Zusammenklingen der Stimmen nothwendig entstehen mussten. Vorläufig jedoch, im 9. und den folgenden Jahrhunderten, hat man weder an Contrapunkt im heutigen Sinne noch an Akkordbildung und Akkordlehre zu denken, sondern nur an erste mühselige empirische Versuche in gleichzeitiger Führung mehrerer Stimmen; durch kein eigenes theoretisches Bewusstsein geleitet, oder vielmehr durch un-

klare Abhängigkeit von halbverstandenem Griechenthum irre geführt, hatte man noch geraume Zeit herum zu suchen, bevor man ein festeres Ziel auch nur erst in weiter Ferne aufdämmernd erblickte. Dem Gregorianischen Kirchengesange gereichten die Experimente mit dem mehrstimmigen Singen auch nicht zum Heil; denn die Sänger benutzten seine Melodien als Cantus firmus oder Tenor, um dagegen zu organisiren und zu discantisiren, wobei kaum ausbleiben konnte, dass er noch mehr ausartete, als er bei der Unsicherheit der Ueberlieferung und der Vergessenheit, in welche Gregor's Traditionen zum Theil schon gerathen waren, bereits vordem ausgeartet sein mochte.

Unter solchen Umständen war es für die Musik schon ein grosser Gewinn, dass in der 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts ein bedeutender Tonlehrer erstand, der um Ausbildung der Notirung und Vereinfachung der bis dahin durchaus verworrenen und schwierigen Musiklehre eifrig und mit grossem Erfolge bemüht war. Es ist der schon erwähnte Guido, geboren zu Arezzo, daher **Guido von Arezzo** oder Guido Aretinus genannt. Innerhalb der Jahre 1023—1036 war er Mönch im Benediktinerkloster zu Pomposa; die glänzenden Erfolge seiner Lehrmethode erweckten jedoch alsbald den Neid und Hass seiner Confratres, so dass er das Kloster verlassen musste. Später ist er aber wieder dorthin zurückgekehrt, nachdem er in verschiedenen Städten Italiens den Kirchengesang verbessert und unter andern auch den Papst Johann XIX von der Vortrefflichkeit seiner Lehrmethode überzeugt hatte, indem der Papst nach seiner Anleitung alsbald im Stande war, aus einem ihm vorgelegten Antiphonar einen Gesang vom Blatte auszuführen, was im Verhältnisse zum früheren Zustande der Musiklehre für ein äusserst glänzendes Resultat gelten konnte. Dass Guido, wie man behauptet hat, auch einem Rufe des Bischofs Hermann nach Bremen gefolgt sei, um daselbst den Kirchengesang zu verbessern, ergiebt sich aus verschiedenen Umständen als durchaus unwahrscheinlich. Er wird Italien niemals verlassen haben und daselbst noch jung an Jahren gestorben sein. Sein wesentlichstes Verdienst und der Haupttheil seiner Vereinfachung der Unterrichtsmethode bestand in Vervollkommnung des Liniensystems; die Erfindung der Linien gehört ihm zwar nicht an, denn man hatte schon vor ihm nicht nur die Schlüssellinien *F* und *c*, sondern auch grosse, zehn- zwölf- bis sechszehnzeilige partiturartige Systeme, wie solche bei Hucbald sich finden, in deren Zwischenräumen er die Textsilben aufschichtete. Guido aber scheint das System geordnet und auf vier Linien —

eine rothe und eine grüne als Schlüssellinien für *F* und *c*, und zwei schwarze für die tieferen Terztöne *D* und *A* — fixirt, und zuerst die Tonzeichen sowohl auf die Linien als auch in die Zwischenräume gesetzt zu haben, wodurch jene ungefügen Liniensysteme der früheren Zeit, als man nur die Linien oder die Zwischenräume benutzte, überflüssig wurden.

Uebrigens finden sich, beiläufig bemerkt, grosse partiturartige Liniensysteme für Vocalmusik noch viel später, noch zur Zeit der Blüthe des Contrapunkts. Sie bestehen aus 10 Linien, welche von unten hinauf mit dem *Γ* (*Gamma graecum*, das grosse *G*) *f*, c_1 g_1 und *dd* als Schlüssel bezeichnet sind, zusammengenommen also dem gewöhnlichen Tonumfang der vier Vocalstimmen vom grossen *G* bis zweigestrichenen *d* entsprechen. In dieses System wurden die Stimmen mit unterscheidenden Farben (Discant roth, Alt grün, Tenor schwarz etc.) übereinander geschrieben. Handschriftliche Beispiele für diese Notirungsart finden sich noch in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Auch bei der Notirung für Instrumente, namentlich für Clavier und Orgel, kommen häufig und noch ziemlich spät, mehr als fünf Linien vor. So gebrauchte Claudio Merulo, der grosse Organist, in seinen der Zeit um 1600 angehörenden Orgeltoccaten für die linke Hand acht Linien mit Alt- und Basschlüssel übereinander, Frescobaldi in seinen zu Rom 1615 ff. in Kupferstich erschienenen Toccaten etc. sechs für die Rechte, acht für die Linke, Froberger sechs für die Rechte und sieben für die Linke mit übereinanderstehendem Bass- und Tenorschlüssel.

Noch bis in die neueste Zeit hinein galt Guido für den Erfinder der Mensuralnotenschrift, von der er jedoch noch keine Ahnung hatte, denn sie begann erst im 12. Jahrhundert wahrscheinlich aus den Neumen sich zu bilden; jedenfalls hat er sie noch nicht gekannt, denn er notirte mit Neumen, welche bis ins 14. Jahrhundert hinein, als die Choral- und Mensuralnoten schon längst erfunden waren, doch immer noch die für den kirchlichen Gebrauch eigentlich sanctionirte Notation geblieben sind. Beim Unterricht wandte Guido auch die Gregorianischen Buchstaben an, deren schon Gregor selbst ebenfalls zugleich als Notenschrift in den Singeschulen sich bedient haben soll. Eine Art Punktnote hat man sogar schon vor Guido gekannt, doch hat weder er jemals davon Gebrauch gemacht, noch scheint sie überhaupt weitere Verbreitung erlangt zu haben.

Von dieser Punktnotirung giebt Athanasius Kircher in seiner Musurgie I, 213, ein Beispiel, welches er in einem dem 10. Jahrhundert entstammten Manuscript in der Bibliothek des S. Salvatorklosters

zu Messina vorgefunden haben will. Es zeigt ein Liniensystem mit acht Linien, auf welche die Punkte oder eigentlich kleinen Kreise gesetzt sind. Am Rande stehen griechische Buchstaben, welche den Sitz der Töne bezeichnen sollen. Die Zwischenräume der Linien sind nicht benutzt.

Wie aber die Schriftsteller und Musiker der folgenden Jahrhunderte auf Guido, als den vermeintlichen Schöpfer und Begründer aller guten Einrichtungen in der Musik hinwiesen und ihn mit Boethius fast auf eine Höhe stellten, so glaubte man ihn auch nicht besser ehren und die Musik nicht sicherer vor Verfall schützen zu können als dadurch, dass man ihm die Summe der zu seiner Zeit und von seiner Schule gemachten Erfindungen beilegte. „Guido" sagt Burney „ist einer jener begünstigten Namen, für welche die Freigebigkeit der Nachwelt keine Grenzen kennt. Er war Jahrhunderte lang angesehen als der Oberherr im Reiche der Tonkunst, dem alle herrenlosen Sachen zufielen; und zwar nicht bloss solche, die ihm als ein Nachwuchs gebühren könnten, sondern selbst auch solche, die irgend wo der Zufall sonst noch seinen Verehrern in die Hände gespielt hat." Unter diese dem Guido zugeeigneten herrenlosen Sachen gehört auch das Clavichord, dessen Entstehung aber muthmasslich erst in die 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts fällt, während Guido noch des einfachen altgriechischen Monochords zur Angabe der Töne beim Gesangunterricht sich bedient hat. Und ein ähnliches Bewandniss hat es mit dem ihm zugeschriebenen System des *Hexachordes* und der *Solmisation*, welches noch Jahrhunderte nach seiner Entstehung und nachdem es längst jede Spur von Sinn und Bedeutung verloren hatte, solcher Bewunderung sich erfreute, dass es das Paradepferd aller pedantischen Schulmeister geblieben ist, auf dem sie einherstolzirten, bis ihm Johann Mattheson im Jahre 1717 zu einem glücklichen Ende für immer verhalf. Der zu Guido's Zeit gebräuchliche Tonumfang betrug 20 Töne; in der Tiefe war zum Proslambanomenos *A* der Griechen noch das *G* (*Γ*, *Gamma graecum* genannt) bereits vor Guido hinzugekommen, und nach der Höhe hin hatte die Scala bis zum *ee* oder zweigestrichenen *e* sich erweitert. Sie enthielt nur die natürlichen Claves oder Töne, mit Ausnahme der Secund von *A*, welche, wie schon bei Gregor und den Griechen, als *H* und *B* gebraucht wurde. Diesen Tonumfang theilte der Sage nach Guido, in dessen Schriften jedoch kein Wort davon vorkommt, also in Wirklichkeit erst seine Schule, in sieben sechsstufige Scalen oder *Hexachorde*, deren jede von der dritten zur vierten Stufe einen diatonischen Halbton hatte. Als Benennung

der 6 Stufen der Hexachorde bediente man sich der Silben *ut re mi fa sol la*, der sogenannten *Solmisation*, welche zu einem ungemein complicirten System sich gestaltete und Jahrhunderte lang eine Pönitenz aller Lernenden und ein Kreuz der Singknaben geblieben ist. Entlehnt waren jene Silben einem vom Diacon Paulus gedichteten, als Mittel gegen Heiserkeit sehr beliebten Hymnus an den heiligen Johannes: *Ut queant laxis, Resonare fibris, Mira gestorum, Famuli tuorum, Solve polluti, Labii reatum, Sancte Joannes.* „Der Hymnus *Ut queant laxis*" sagt Mattheson[3]) „wurde in den damaligen Zeiten, da ein jedes Lied der Apotheke gewissen Abbruch that, als ein unfehlbares Remedium gegen die Heiserkeit der Kehlen geachtet und dem S. Johannes deswegen zugeschrieben, weil er in der Schrift *Vox clamantis*, die Stimme des Rufers oder Predigers genannt wird. Wenn nun einer heiserig war, liess er sich flugs den gedachten Hymnum herplärren, dann waren der Teufel und der Aberglaube bei der Hand und halfen in dem Augenblick." Die Solmisationssilben waren aber nicht eigentliche Namen der Töne, (als solche blieben die Gregorianischen Buchstaben nach wie vor im Gebrauch), sondern dienten nur um ihre Stellung im System und ihre Beziehungen zu den andern Tönen des Gesanges zu bezeichnen. Der Halbton des Hexachordes hiess stets *mi-fa*, gleichviel ob er *ab*, *hc* oder *ef* war, und durch dieses *mi-fa* wurden die Silbenbenennungen der übrigen auf dasselbe sich beziehenden Töne bestimmt. Hielt sich der Gesang innerhalb der Grenzen eines und desselben Hexachordes, so behielten die Silben ihre natürliche Folge, welche jedoch sich änderte, sobald das Hexachord überschritten wurde und Beziehungen zu einem andern *mi-fa* eintraten. So kam es, dass z. B. der Ton *g*, je nach seinem Verhältniss zu diesem oder jenem *mi-fa*, bald *sol*, bald *re* oder *ut* hiess, der Ton *a* bald *la*, *mi* oder *re* benannt werden musste, was man aus der folgenden Tabelle deutlicher erkennen wird. Diesen Wechsel der Silben nannte man die *Mutation*. Um dem Gedächtnisse des Schülers in solcher heillosen Verwirrung (welche noch um vieles ärger wurde, als man anfing die Scalen auch auf die chromatisch veränderten Stufen als Grundtöne zu transponiren) etwas nachzuhelfen, verzeichnete man die Töne mit ihren Silben in einer Art Tabelle von Gestalt einer Hand, so dass alle in einer gewissen Ordnung auf den Fingerspitzen und Gelenken ihren Sitz hatten und vom Schüler so zu sagen von

3) Beschütztes Orchestre, Hamburg 1717, S. 322.

den Fingern abgelesen werden konnten. Nachstehende Tafel giebt eine Anschauung von der ganzen damaligen Scala mit ihrer Eintheilung in Hexachorde und den Solmisationssilben:

Claves signatae — *Claves seu voces*: *graves*, *finales*, *acutae*, *superacutae*, *excellentes* — *graves*, *acutae*, *superacutae (geminatae)*

Claves signatae	Claves	I	II	III	IV	V	VI	VII
	ee							la
dd	dd						la	sol
	cc						sol	fa
	bb♭♮						fa	♮mi
	aa					la	mi	re
g	g					sol	re	ut
	f					fa	ut	
	e				la	mi		
	d			la	sol	re		
C-Schlüssel	c			sol	fa	ut		
	b♭♮			fa	♮mi			
	a		la	mi	re			
	G		sol	re	ut			
F-Schlüssel	F		fa	ut				
	E	la	mi					
	D	sol	re					
	C	fa	ut					
	♮	mi						
	A	re						
Γ	Γ	ut						
		dur.	nat.	moll.	dur.	nat.	moll.	dur.

Die Worte *Clavis* und *Vox* sind gleichbedeutend mit Ton (s. Cap. II. Anm. 4). Die *Claves signatae* oder Schlüssel, deren hier fünf vorhanden sind, wurden für die Folge auf drei, den noch heute gebräuchlichen *F*-Schlüssel, *C*-Schlüssel und *G*- oder Violinschlüssel reducirt. Die Eintheilung der Töne in *Graves, Acutae etc.*, von denen die rechts stehende häufiger auf alten Solmisationstabellen sich findet als die links gegebene, diente zur Bezeichnung des Sitzes der Töne im Tonsystem, ähnlich wie nachher in der Tabulatur und noch gegenwärtig die Benennung der Octaven mit Gross, Klein, Ein-Zwei-Dreigestrichen. Das *C grave* ist z. B. unser kleines *c*, das *d acutum* unser eingestrichenes *d*, das *dd superacutum* oder *excellens* unser zweigestrichenes *d* etc. Die römischen Zahlen unter der Tabelle bezeichnen die sieben Hexachorde. *Molle* (weich) ist ein Hexachord, wenn es den Ton ♭

molle enthält; *durum* (hart) wenn ♮ *durum* darin vorkommt, und *naturale* oder *permanens*, wenn weder ♭ noch ♮ darin enthalten ist.

Ebensowenig wie das Hexachord stammt auch die Solmisation von Guido her, wenigstens nicht als ausgebildetes System. Die Erfindung derselben ihm zuzuschreiben mag folgendes die Veranlassung gewesen sein: In einem (bei Gerbert Script. II, 45) abgedruckten Briefe empfiehlt er dem Klosterbruder Michael als Mittel einen Ton oder ein Neuma im Gedächtnisse zu behalten, er möge diesen Ton mittels des Anfanges eines in demselben Tone stehenden bekannten Gesanges sich merken, und für jeden im Gedächtnisse zu fixirenden Ton in ähnlicher Weise einen Gesang bereit haben. Als Beispiel giebt er ihm jenen Hymnus des Paulus Diaconus an, dessen Melodie zufällig so beschaffen ist, dass die Anfangstöne seiner Verse, von *C* ausgehend, immer eine Stufe höher steigen (nur der letzte fängt wieder mit *G* an) und das Hexachord *C-a* durchlaufen. Guido's Nachkommen oder Schüler wandten dann wahrscheinlich jene Silben als bleibende Benennung der Stufen des Hexachords an — er selbst nicht, es müsste denn mündlich geschehen sein, in seinen aufbehaltenen Schriften findet sich nirgend eine Bezugnahme auf das Solmisationssystem. Auch bei seinen Zeitgenossen und nächsten Nachkommen nicht, weder Berno von Reichenau, noch Hermannus Contractus oder Wilhelm von Hirschau wissen etwas von der Solmisation, erst Johannes Cottonius und Siegebert von Glemblours thun ihrer Erwähnung. Als entwickeltes System erscheint sie erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts. Die Veranlassung zu dieser ganzen Einrichtung und der durch sie gewährte Nutzen wollen uns heute nicht mehr deutlich werden; denn dass sie lediglich nur eine Nachahmung ähnlicher Einrichtungen im griechischen Tonsystem gewesen sei, dass man nur dem Tetrachord der Griechen und einer bei ihnen ebenfalls gebräuchlichen Solmisation zu liebe die gesunde Octav zum Hexachord verkrüppelt und den schwerfälligen verwirrenden Silbenmechanismus herausgeklügelt habe, ist nicht anzunehmen. Sie muss vielmehr in einer nahen Beziehung zur damaligen Tonlehre und Theorie gestanden haben, sonst hätte sie nicht eine so ausserordentliche Verbreitung finden können. Die Scheu vor dem *mi-fa* spielte jedenfalls eine Hauptrolle dabei. „*Mi contra fa est diabolus in musica*“ lautet ein Spruch in der alten Musik, womit man das Querständige der übermässigen Quart *f-h* verpönte. Der Ton *f* hiess als oberes Glied des diatonischen Halbtones *ef* : *fa*, der Ton *h* als unteres Glied des Halbtones *hc* : *mi*; demnach stehen in der Quart *f-h* ein *mi* und *fa*

einander gegenüber, wodurch ein Harmoniesprung vorgestellt wird, indem die Töne *f-h* oder die Terzen *fa-gh* die beiden mit einander nicht vermittelten Akkorde *FAC* und *GHD*, respective ihre Hexachorde repräsentiren. In der vollen diatonischen Octav wird das *mi-fa* durch die Quart und Septime gebildet, im Hexachord hingegen kommt es gar nicht vor. Dass diesem der Leitton fehlt, kam damals weit weniger in Betracht, weil er noch keineswegs eine so grosse Geltung hatte wie heutzutage.

Schon im 16. Jahrhundert haben einsichtsvolle Männer erkannt, dass die Solmisation ihre ehemalige Bedeutung längst verloren hatte; daher fügte man jenen sechs Solmisationssilben, welche man Guido zu Ehren Guidonische oder Aretinische Silben nannte, eine siebente, und zwar zuerst die Silbe *bi*, dann *si* hinzu, wodurch sie für die Octav brauchbar wurden und die lästige Mutation wegfiel. Aber wiewohl man diese Erfindung, um deren Ehre Franzosen, Deutsche und Niederländer sich stritten, als eine segensreiche pries, behielt die alte Solmisation doch zahlreiche Anhänger, nicht bloss unter den Pedanten und Geheimnisskrämern, denen es wohlthat mit *A-la-mi-re*, *B fa-mi* etc. gelehrt zu thun, sondern auch unter den wirklich gelehrten und gründlichen Musikern, wie z. B. Johann Joseph Fux, der berühmte Lehrer des Contrapunkts, noch ein Vertheidiger der Solmisation war. Erst im 1. Viertel des vorigen Jahrhunderts kamen die Streitigkeiten für und wider die Solmisation zur Ruhe, noch 1717 erstand ihr ein eifriger Lobredner in dem Erfurter Organisten J. H. Buttstett, der im übrigen durchaus kein schlechter Musiker war. Aber seine Schrift „*Ut re mi fa sol la, tota Musica et Harmonia aeterna* oder Neueröffnetes, altes wahres und einziges *fundamentum musices*“, welche er gegen Matthesons „Neueröffnetes Orchester“ Hamburg 1713 losgelassen hatte, erweckte ihm in diesem einen sehr gefährlichen Widersacher, der auch der Solmisation sammt ihrem Vertheidiger in seinem schon erwähnten „Beschützten Orchester“ 1717, den Garaus machte. Uebrigens bedienen sich die Italiener und Franzosen noch heutigen Tages der Solmisationssilben anstatt unserer Buchstaben als Tonbenennung, doch ohne Mutation, auf den Ton fixirt, die Töne *C D E F G A H* heissen *Ut* (*do*) *re mi fa sol la si*. Auch enstanden zu verschiedenen Zeiten ähnliche Silbenreihen zum Gebrauche beim Solfeggiren, wie die Bobisation *bo ce di ga lo ma ni* des Niederländers Hubert Waelrant († 1595), die Bebisation *la be ce de me fe ge* von Daniel Hitzler († 1635) erfunden, zuletzt die Damenisation *da me ni po tu la be* von Graun.

Auch über die Diaphonie schreibt Guido in seinem bei Gerbert abgedruckten *Micrologus*, und zwar in einer Weise, welche anneh-

men lässt, dass er Hucbald's Schriften nicht gekannt habe; da aber die von ihm aufgestellten Arten der Diaphonie demungeachtet mit denen bei Hucbald im wesentlichen übereinkommen, darf man vermuthen, dass die Sache damals schon weiter verbreitet gewesen sei. Die Fortschreitung der Stimmen in Quinten verwirft er jedoch, freilich nur um den Quartparallelen den Vorzug zu geben, und für die Diaphonie in verschiedenen Intervallen stellt er mancherlei Regeln auf, welche der Klangwirkung jedoch wenig fruchten; denn sie ist überaus kindlich und seine Beispiele stehen kaum höher als die in Hucbald's *Musica Enchiriadis*.

Einige Musikgelehrte dieses Zeitalters, von denen Werke auf uns gekommen, sind noch: Alcuin (Albinus Flaccus) zu Yorkshire in England 735 geboren, 804 gestorben, angeblich Lehrer Carl's des Grossen. Aurelianus Reomensis aus Reomé in Flandern, um Mitte des 9. Jahrhunderts; eine Schrift *Musica disciplina*. Remigius Altisiodorus (Remi d'Auxerre) Benedictinermönch des Klosters St. Germain, seit 882 Lehrer der freien Künste zu Rheims; um 900 gestorben; eine Schrift *de Musica*. Oddo Cluniacensis, Zeitgenosse des Hucbald, von 927 bis zu seinem Todesjahre 942 Abt zu Clugny in Frankreich; mehrere Schriften, darunter besonders merkwürdig ein *Dialogus de Musica*. Regino, 892 Abt des Benedictinerklosters zu Prüm im Trierschen, gestorben 910; eine *Epistola de harmonia*. Berno, Abt von Reichenau, gestorben 1048; *Opuscula de Musica*. Hermannus Contractus, gelehrter Benedictinermönch aus dem gräflichen Geschlechte der Vehringer 1013—1054; eine Schrift *Musica* etc. Wilhelm, Abt zu Hirschau, um 1068. Aribo, Scholastiker und Benedictinermönch gegen Ende des 11. Jahrhunderts, Jünger des Guido und Erklärer einiger dunkler Stellen in dessen *Micrologus*. Johannes Cottonius, angeblich 1047, wahrscheinlich aber erst dem 12. Jahrhundert angehörend, ebenfalls ein Anhänger und Erklärer des Guido; wichtige Schrift: *Joannis Cottonis Musica*. Bernhard, Abt zu Clairvaux 1091—1153; sein *Tonale* ist ein Gespräch über die Tonarten. Die Schriften dieser Tonlehrer (nebst denen des Hucbald, Guido, Engelbert, Egidius Zamorensis, Franco von Cöln, Elias Salomo, Marchettus de Padua, Johannes de Muris und anderer) hat der Fürstabt Martin Gerbert zu S. Blasien im Schwarzwalde nach Handschriften im Druck herausgegeben unter dem Titel *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum* etc. 3 Bde., S. Blasien 1784.

Die Zeitgenossen und nächsten Erben Guido's scheinen die Harmonie ebenso wenig gefördert zu haben wie er selbst; nur auf

die Quint, Quart und Octav als Consonanzen hingewiesen und ohne harmonisch brauchbare Terz, konnte man zu einigermassen befriedigenden Verbindungen gleichzeitig erklingender Töne oder Melodien nicht gelangen. Der mehrstimmige Gesang wurde zum Kunstbedürfniss, aber ihm gegenüber sah man sich von der griechischen Tradition völlig im Stich gelassen, daher, und zwar zum Heil der Sache, auf eigene Versuche hingewiesen. Mit Hucbald's Organum und Guido's Diaphonien allein mochte man sich nicht mehr begnügen; wenn sie auch fortgeübt wurden, so begann doch die Ahnung eines Besseren aufzugehen. Man kam allmälig dahin, den Pythagorischen Satz, dass in der Musik nicht dem Gehör sondern der Berechnung und Messung das endgültige Richteramt zustände, nicht mehr als eine unumstössliche Offenbarung anzusehen; schon Guido hatte vom Boethius respectwidrig gesprochen und gemeint, er sei wohl für den Philosophen gut, für den Sänger aber eigentlich unbrauchbar. Daher experimentirte man auf eigene Hand und auf gut Glück, und mögen, wie denn kaum anders denkbar, die Resultate vorläufig auch nur einem noch ganz in der Kindheit liegenden Gehöre einige Befriedigung zu gewähren vermocht haben, so war doch der nunmehr eintretende Zustand, seiner Verworrenheit ungeachtet, wenigstens insofern gesunder, als die Praxis nicht mehr von Theoremen, welche selbst auf schwachen Füssen einherwankten, sich gängeln liess, sondern vielmehr der Theorie frisch und muthig voraufzugehen begann und nicht mehr von der griechischen Speculation allein, welche zwar als System ganz stattlich sich ausnahm, schliesslich aber nur grosse Rechnenexempel und keine Musik ergab, sich abhängig machte. Als die Periode, in welcher diese für die ganze Zukunft unserer Kunst so wichtige Lostrennung von der griechischen Musiklehre, oder wenigstens von den ihre Entwickelung hemmenden Lehrsätzen derselben erfolgte und zur nachherigen freieren Entfaltung der Musik wesentlich beitragende Elemente sich sammelten, ist das frühere 12. Jahrhundert anzusehen. Zwar ist kaum irgend ein anderer Zeitraum der Musikgeschichte hinsichts der einzelnen Begebenheiten und Thatsachen in ein undurchdringlicheres Dunkel gehüllt als gerade dieser, weder ihm nachweislich angehörende Schriften noch Namen hervorragender Tonlehrer sind auf uns gekommen; es ist auch zu bezweifeln, dass man in dieser Periode der Gährung und des entschiedenen Vorgehens der Praxis gegen ältere nach und nach für unhaltbar erkannte Theorien, dazu gelangt sei, die gemachten noch ziemlich unklaren Erfahrungen sogleich in Systeme zu ordnen und in Schriften niederzulegen. Demungeachtet

darf man dieses Jahrhundert ein für die Musik segenbringendes nennen; denn schon vom Anfange des folgenden 13. Jahrhunderts sind uns Schriften überliefert, welche die abgehandelten Gegenstände bereits in einer so geordneten Weise vortragen, dass man nicht anders kann als annehmen, einer so systematischen Darstellung sei schon eine längere practische Uebung voraufgegangen, das was die Schriften erklären, sei nur ein Extract aus in der Praxis längst gang und gäbe Gewordenem. Was man aber dem 12. Jahrhundert mit Gewissheit zuschreiben darf, ist erstens das Erwachen einer mannigfaltigeren Rhythmik in der Melodie, die Entstehung des Mensuralgesanges, d. h. eines Gesanges in welchem Töne von verschiedener Zeitdauer vorkommen, woraus auch, in Verbindung mit der Mehrstimmigkeit, eine Feststellung bestimmter Zeitwerthe der Töne mit Nothwendigkeit von selbst sich ergeben musste. Als die Quelle dieser reicheren rhythmischen Belebung der Melodie ist aber der Volksgesang anzusehen. Während der Choral in der ernsten Gemessenheit und Gleichförmigkeit der Zeitwerthe seiner Töne beharrte, begann im weltlichen und Volksgesange ein beiweitem mannigfaltigeres rhythmisches Leben sich zu regen; er gewann nicht allein eine straffere, fester gegliederte und in sich mehr übereinstimmende Form, sondern die darin herrschende Stimmung und Leidenschaft bekundete sich auch, je nach der Art ihrer Erregtheit, durch analoge Gestaltung der einzelnen Zeitfiguren und ganzen inneren Rhythmik, wobei auch die dreitheilige Taktart, als die lebhafter pulsirende, die herrschende wurde. Zweitens brachte dieses Jahrhundert eine der Harmonie günstigere Bestimmung der Intervalle, sowie in Folge dessen eine gewisse, mit den früheren bekannt gewordenen Versuchen verglichen, freiere und bereits etwas weniger armselige Behandlung des Discantus.

In den Beispielen, welche Hucbald und Guido für die von ihnen aufgestellten Arten der Diaphonie mittheilen, findet sich gegen jede Note des Cantus firmus ebenfalls nur eine Note in der discantisirenden Stimme; Cantus und Discantus schreiten also in Tönen von gleicher Zeitdauer miteinander fort. Nur in einigen Beispielen des Guido führt die Gegenstimme eine Art figurirter Cadenz oder Neuma über der orgelpunktartig angehaltenen Schlussnote der Grundstimme aus. Solche, schon im Gregorianischen Gesange übliche Melismen oder Silbendehnungen, aus denen mit der Zeit festere Gesangmanieren sich gestalteten, begann man nun häufiger, und zwar nicht nur am Ende, sondern auch im Verlaufe des Discantus anzubringen. Indem die discantisirende Stimme etwas freiere, hie und da

einige Töne mehr als der Cantus firmus selbst enthaltende melodische Gänge versuchte, entstand eine Art von gemischtem oder verziertem Contrapunkt (*floridus*). Dieser mehrstimmige Gesang oder Discantus (in Frankreich *Déchant*) wurde anfangs nur zweistimmig, für die Folge aber auch drei- vier- bis fünfstimmig ausgeübt. Und zwar wurde er in den ältesten Zeiten, und selbst viel später noch, als bereits ein wirklich notirter Contrapunkt existirte, nicht ausgearbeitet, sondern von den Sängern extemporirt: die Sänger contrapunktirten aus dem Stehgreif gegeneinander [4]), der eine hielt einen Cantus firmus oder Tenor (von *tenere*, ein festgehaltener Hauptgesang), ein anderer versuchte dagegen entweder nur einen einfachen Gegengesang Note gegen Note, oder allerhand Figuren mit durchgehenden Tönen, Diminutionen und Singmanieren (*Fleurettes*). Freilich mochte, auch wenn der Satz nur zweistimmig blieb, bei dem damals in Beurtheilung harmonischer Verhältnisse nothwendig noch sehr ungeübten Gehöre der Sänger, sowie bei der Unkenntniss des eigentlichen Wesens der Con- und Dissonanzen, die Sache schon übel genug ausfallen; in den drei- und mehrstimmigen Improvisationen aber musste erst vollends ein höchst missklingendes Durcheinander entstehen, um so mehr, da die Sänger alsbald ihrer Fertigkeit im Discantisiren vertrauten und zu immer kühneren Wagnissen sich verstiegen. Zuerst hat man den verzierten Discantus nur an weltlichen Melodien geübt, allmälig ist er aber auch in die Kirche gedrungen, ungeachtet ihn Schriftsteller dieser und späterer Zeit als Schändung und Verderbniss alles ächten Gesanges verurtheilen.

Dennoch führten die practischen Erfahrungen des 12. Jahrhunderts, auch wenn sie im Einzelnen bitter genug gewesen sein werden, schneller als alles Mathematisiren auf eine für die Harmonie brauchbarere Intervallenbestimmung, indem man durch Beobachtungen, welche das Gehör beim Discantisiren unwillkürlich anstellen musste, allmälig zu einer besseren Erkenntniss der Natur der Con- und Dissonanzen gelangte. Die durchgehenden Dissonanzen, deren die discantisirende Stimme in ihren Diminutionen und Fleurettes doch sich bedienen musste, führten von selbst die Einsicht herbei, dass neben der Octav und Quint auch die bisher als Dissonanz geltende Terz eben so ungeeignet doch nicht sei, einen

4) Daher man solchen improvisirten Discantus später, als der eigentliche notirte Contrapunkt aufkam, zur Unterscheidung von diesem auch ***Contrapunctus a mente*** (*non a penna*) oder *Sortisatio* nannte.

wohlthuenden Ruhepunkt der Harmonie abzugeben, sondern dass sie noch vollkommener consonire, als unter Umständen die Quart. Dem entsprechend finden wir auch bereits zu Anfang des 13. Jahrhunderts die Terz von der Theorie als (unvollkommene) Consonanz anerkannt. Wiewohl noch bis ins 16. Jahrhundert hinein, bis auf Zarlino, das alte Misstrauen gegen ihren Charakter als Consonanz nicht ganz geschwunden ist, und man sie zwar im Verlaufe eines Tonstückes, nicht aber im Anfangs- und Schlussakkorde gebrauchte.

Im ferneren macht ein harmonisches Zusammensingen mehrerer Stimmen, insbesondere sobald letztere in Tönen von verschiedener Zeitdauer sich bewegen, was beim verzierten Discantus doch der Fall war, eine Messung der Töne nach bestimmten Zeitmaassen, Fixirung bestimmter Zeitwerthe und Werthverhältnisse nothwendig. Ein rein einstimmiger Gesang bedarf einer so genauen Messung seiner Töne nicht unbedingt, namentlich wenn er nur in Noten von allgemein gleichem Werthe, wie der Gregorianische Gesang, oder etwa in einem einfachen trochäischen oder jambischen Metrum sich fortbewegt. Im mehrstimmigen Gesange aber, besonders wenn seine Stimmen verschiedene Rythmik haben, kann ohne Werthbestimmung der Töne ein richtiges Zusammentreffen der gleichzeitigen Intervalle nicht stattfinden. Um dies zu ermöglichen, richtete man für die Töne verschiedene Zeitmaasse oder Mensuren ein, nach welchen ihnen gewisse einfache, doppelte, dreifache, vierfache etc. Zeitwerthe zukamen. Dem musste auch die Tonschrift entsprechen. Wie der Gregorianische Cantus planus nur Töne von allgemein gleicher Zeitdauer enthielt, so brauchte auch seine Notirung, die Neumenschrift, keine verschiedenen Zeitwerthe auszudrücken, und indem sie ferner auch zur Darstellung mehrstimmiger Musik nicht wohl geeignet war, musste man auf Einrichtung einer den neuen Zwecken entsprechenden Notirungsweise bedacht sein. Die Entstehungszeit dieser vervollkommeten Tonschrift, für welche die Neumen oder die aus diesen entstandene Choralnote [5]) die Grundlage abgaben, ist nicht

5) Diese in alten handschriftlichen Antiphonarien und Missalen sehr häufige, im Druck noch bis Ende des 16. Jahrhunderts vorkommende sogenannte Choralnote mag allerdings noch ältern Ursprungs sein als die Mensuralnotirung und bildet augenscheinlich einen Uebergang von den Neumen zu dieser. Die ältesten Beispiele für die Choralnote gehören ins 12. Jahrhundert. Den Figuren nach besteht sie aus rautenförmigen, auf die Spitze gestellten Köpfen theils ohne Strich, theils mit einem sehr dicken Strich, der dem Zeichen das Ansehen eines massiven Nagels giebt. Jene Köpfe ohne Strich werden geschrieben, wenn die Silbe nur eine Note bekommt; mit einem Strich und entweder mit jenen strich-

bekannt; die frühesten Nachrichten welche wir darüber haben, gehören zwar erst dem Anfange des 13. Jahrhunderts an, doch kann man mit Sicherheit annehmen, dass sie bereits mit Anfang des 12. Jahrhunderts oder noch früher, nachdem ein mannigfaltigeres rhythmisches Leben in der Melodie erwacht war und der Discantus etwas geregelt worden, sich zu bilden angefangen hat. Die mehrstimmige, in Tönen von bestimmter Mensur sich bewegende Musik nennt man *Mensuralmusik*, ihre Notirung *Mensuralnotenschrift*; und indem die Mensuralmusik verschiedene rhythmische oder Zeitfiguren enthält und ihre Tonzeichen behufs der Versinnlichung der mannichfachen Zeitwerthe aus verschiedenen Figuren bestehen, führt sie auch den Namen *Figuralmusik*. Unsere heutige Musik ist ebenfalls Mensural- und Figuralmusik, doch pflegt man diese Benennungen nur in einer speciell geschichtlichen Bedeutung zu gebrauchen, nämlich für die mehrstimmige Musik bis Mitte des 16. Jahrhunderts, zum Unterschiede vom mensurlosen einstimmigen Gregorianischen Cantus planus. Unter *Mensuralisten* versteht man die alten Contrapunktisten des soeben genannten Zeitraumes, in deren Werken die Mensur eine ungemeine Künstlichkeit erreichte und zu einem besondern Zweige der Tonwissenschaft sich ausbildete.

Der älteste auf uns gekommene Schriftsteller über Mensuralmusik ist **Franco von Cöln**, von dem auch einige mehrstimmige Tonsätze aufbehalten sind, dem Anfange des 13. oder schon dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts angehörend. Seine bei Gerbert (Script. III) abgedruckte Schrift *Musica et ars cantus mensurabilis* giebt wichtige Nachrichten von der Mensur, der Intervallenordnung und dem Discantus, woraus einige Hauptzüge hier mitgetheilt werden mögen. In den ersten Zeiten der Mensuralmusik gab es nur zwei Notengattungen, *Longa* ▀| und *Brevis* ■; bei Franco finden sich deren bereits vier mit ihren entsprechenden Pausen, nämlich ausser jenen beiden noch *Duplex Longa* ▬| (später *Maxima* genannt) als grösste, und *Semibrevis* ◆ als kleinste Gattung. Alle Noten werden, und zwar bis ins 15. Jahrhundert, durchweg mit schwarz ausgefüllten Köpfen geschrieben. Das dreitheilige, dem Trochäus oder Jambus entsprechende Tactmaass herrschte durchgängig; Longa und

losen oder mit andern ebenfalls mit einem Striche versehenen zusammengehängt, dienen sie als Ligaturzeichen. Liegen mehrere Notenknöpfe über einer Silbe auf derselben Stufe, so ist der Ton länger anzuhalten. Dem Wesen nach kommt diese Notirung mit der sogenannten *Nota quadriquarta* überein, nur durch die Gestalt unterscheidet sie sich etwas von ihr.

Brevis, als Länge und Kürze mit einander verbunden, bildeten den Modus für dasselbe, die Longa galt zwei Taktzeiten (*Tempora*) die Brevis eine. Da aber Länge und Kürze nicht immer regelmässig wechselten, sondern nicht selten mehrere Längen oder mehrere Kürzen auf einander folgten, bildete sich eine zweifache Bestimmung der Notenwerthe, nach welcher sie bald zwei- bald dreizeitig zu messen waren. Zweizeitig war die Longa, wenn ihr eine Brevis als Taktarsis folgte oder als Taktthesis voraufging, mit welcher sie dann einen dreizeitigen Takt ausmachte; hingegen füllte sie für sich allein den ganzen Takt aus und wurde dreizeitig gemessen, sobald wieder eine Longa als Thesis oder drei Breves ihr folgten. Dasselbe Verhältniss der drei- und zweizeitigen Mensur übertrug sich nachher auch auf die Brevis und Semibrevis, sowie auf die Semibrevis und später hinzukommende Minima. Die dreizeitige Messung der Töne heisst *perfect* (als der Dreieinigkeit, dem höchsten Begriffe des Vollkommenen entsprechend), die zweizeitige *imperfect*. Folgen ausserdem bei Franco nur zwei Breves auf einander, welche aber einen dreizeitigen Takt ausmachen sollen, so wurde die zweite zweizeitig gemessen (*Alteration*), während die erste einzeitig blieb. In zweifelhaften Fällen bediente man sich hie und da eines Punktes (*punctum alterationis*, *divisionis*, *divisio modi* genannt), um die Eintheilung der Mensur kenntlich zu machen; Taktstriche kannte man noch nicht, in den Stimmbüchern der Vocalmusik begann man erst seit Ende des 16. Jahrhunderts Gebrauch davon zu machen, wiewohl noch im 17. Jahrhundert Stimmendrucke ohne Taktstriche sehr häufig sind. In den Tabulaturen kommen sie früher als in der Vocalmusik vor.

Franco's Eintheilung der Intervalle in consonirende und dissonirende kommt im wesentlichsten Punkte, der Anerkennung der Terz als Consonanz, mit der unsrigen bereits überein. Er führt drei Gattungen Consonanzen (Concordanzen) auf, nämlich *vollkommene:* Einklang und Octav; *mittlere:* Quint und Quart; *unvollkommene:* grosse und kleine Terz. Die Dissonanzen (Discordanzen) theilt er in zwei Klassen, *vollkommene:* der halbe Ton, die übermässige Quart und die grosse und kleine Septime; *unvollkommene:* die grosse und kleine Sext — wodurch gegen die Consonanz seiner Terzen allerdings Zweifel erregt werden müssen, denn wenn die Sexten dissoniren, können die Terzen nicht Consonanzen sein. Von dem Gebrauche der Intervalle in der Harmonie und der ganzen Beschaffenheit der letzteren zu Franco's Zeit wissen wir freilich nur sehr wenig. Zwar beschreibt er mehrere Arten des

Discantus und giebt Fingerzeige für die Stimmführung und die Behandlung der Con- und Dissonanzen auch im drei-, vier- und fünfstimmigen Satze, aus denen wir schliessen können, dass sein Discantus etwas allerdings schon vollkommneres gewesen ist, als das alte Organum; auch erwähnt er die Anwendung des Discantus in verschiedenen Arten von Gesängen, in *Motettis*, *Cantilenis*, *Conductis* und *Rondellis*; seine Auseinandersetzungen sind aber völlig dunkel. Zwar hat man den Discantus zur Zeit des Franco bereits wirklich ausgearbeitet und aufgeschrieben und seine Erklärungen beziehen sich vielmehr auf den notirten Discantus als auf den bei den Tonlehrern schwerlich beliebt gewesenen improvisirten; doch harrt diese ganze Periode noch des gründlichen Forschers.

Der *Motettus* ist hier noch ein weltlicher Gesang, kein geistlicher; das Wort stammt von *mot*, worunter die provençalischen Troubadours einen Vers verstanden. Später bekam der Motettus geistlichen Text, Tinctoris erklärt ihn um 1470 für einen mässig ausgedehnten Gesang mit verschiedenem, gewöhnlich religiösem Text. Die *Cantilena* beschreibt er als eine kurze Melodie über irgend welche, am liebsten aber von erotischen Dingen handelnde Worte. Der *Conductus* und *Rondellus* sollen ebenfalls weltliche Gesänge gewesen sein; unter Rondellus (*Rondeau*, *Rondelet*) mag eine Art Rondeau oder Rundstrophe, vielleicht auch etwas dem Cirkelcanon Aehnliches zu verstehen sein. In der späteren Zeit, unter Dufay, sollen Conductus und Rondellus bloss aus Nachahmungen und Fugenattaquen bestanden haben. Nachher verschwinden diese Namen. Mehrere andere bei Franco vorkommende Ausdrücke, als *Plica*, *Ochetus* (gewisse gebräuchliche Vortragsmanieren) und *Copula* bedürfen noch ebenso sehr der Untersuchung wie das auf die Ausübung des Discantus bezügliche, von Gerbert unrichtig *Lyra* gelesene Wort *littera*.

Nach Franco soll die Mensuralmusik am frühesten in England geblüht haben, woselbst die Musik an der Universität Oxford bereits seit Gründung derselben, angeblich um 886, gelehrt worden sein soll. Jenes will man daraus schliessen, das in englischen Bibliotheken ältere Schriften über diesen Gegenstand sich finden, als in anderen Ländern. Jedenfalls aber müssen die Lehren des Franco auch schon sehr früh in Deutschland und den Niederlanden Wurzel geschlagen haben, ausserdem wirkten ausgezeichnete Tonlehrer auch in Frankreich und Italien. Wahrscheinlich noch gleichzeitig mit Franco ist der sogenannte Pseudo-Beda, ein unbekannter Autor einer Schrift *Musica quadrata seu mensurata*, welche unter die zu Basel 1563 und zu Cöln 1612 und 1688 erschienenen Werke

des englischen Presbyters Beda venerabilis (672—735) gerathen ist und zu dem Irrthume, als hätte man schon im 7. Jahrhundert in England die Mensuralmusik gekannt, Veranlassung gegeben hat. Unter den auf Franco folgenden, ihn zum Theil commentirenden oder auf seinen Grundsätzen weiterbauenden Schriftstellern über Mensuralgesang sind die ältesten Walther Odington, ein Benedictiner zu Evesham unter Heinrich III um 1240, und Hieronymus de Moravia, ein Dominikaner aus Mähren, eine Zeit lang zu Paris lebend, um 1260. Von beiden scheint es nicht, dass sie wesentliche Schritte über Franco hinausgethan hätten, und ebenso wenig lässt dies von einem anderen seiner Commentatoren, Robert pe Handlo um 1320, sich behaupten. Wohl aber von zwei grossen, fast gleichzeitig, zu Ende des 13. und anfangs des 14. Jahrhunderts blühenden Tonlehrern. Der eine ist **Marchettus de Padua**, von welchem zwei bei Gerbert abgedruckte Schriften auf uns gekommen sind; eine den Cantus planus behandelnde vom Jahre 1274, und eine andere, der Zeit um das Jahr 1309 angehörende werthvolle über den Mensuralgesang. Der zweite und noch wichtigere ist **Johannes de Muris** um 1330, Doctor der Sorbonne zu Paris, von umfänglichem Wissen in der Philosophie, Mathematik und Musik.[6]) Die von ihm und Marchettus aufgestellten Regeln für den harmonischen Gebrauch der Intervalle beweisen, dass das Gefühl für natürliche gesangmässige Fortschreitung der Stimmen und Reinheit der Zusammenklänge bereits sehr merklich sich verfeinert hatte, und dass man schon zur Erkenntniss des Wesens der Con- und Dissonanz gelangt war. Ein Discantus, fordert Johannes de Muris, soll stets mit einer vollkommenen Consonanz anheben und schliessen; die Dissonanz kommt zwar noch nicht gebunden sondern nur im Durchgange vor, doch soll sie immer in eine Consonanz sich auflösen, nicht Dissonanz auf Dissonanz folgen. Ferner sollen Parallelen vollkommener Consonanzen — also des Unisono, der Octav und Quint (die Quart erwähnt er hier merkwürdiger Weise gar nicht) — soweit irgend möglich vermieden werden, und die Gegenbewegung der Stimmen wird als die beste empfohlen. Alles Regeln, welche, wie auch die meisten der von Johannes de Muris aufgestellten Harmoniefortschreitungen, bis auf den heutigen Tag ihre

6) Bedeutende Zeitgenossen des Marchettus und de Muris sind noch Egidius [illegible] rensis, ein spanischer Franciskaner in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts; [illegible] Salomo um 1274; Engelbert, Abt des Klosters Admont, gestorben [illegible] e Schriften stehen bei Gerbert a. a. O.

Geltung im Contrapunkt behauptet haben. Diese wichtigen Neuerungen, welche beim de Muris sich finden, mögen auch die Veranlassung gewesen sein, ihn den Erfinder der Mensuralmusik zu nennen. Das ist er nun zwar keineswegs, wohl aber Begründer einer reineren Harmonie, und somit wesentlicher Förderer eines besseren Mensuralgesanges, wennauch noch geraume Zeit verging, bevor die Früchte seiner Bestrebungen zu höherer Reife gelangten.

Die Diaphonie beschreibt de Muris als von zweierlei Art, *basilica* und *organica*. Die *Diaphonia basilica* besteht aus einem in demselben Tone unverändert fortklingenden Basse und einer Gegenstimme, die in der Quint oder Octav des Basstones anhebt, dann abwechselnd auf- und abwärts sich bewegt, und mit einem zum Basse consonirenden Intervall schliesst, ganz ähnlich dem was wir *Orgelpunkt* nennen. In der *Diaphonia organica* bewegen sich beide Stimmen, wenn die eine aufsteigend, so die andere absteigend. Durch Octaven- und Quintenverdoppelungen der Stimmen entstehen die drei- und vierstimmige *Triphonie* und *Tetraphonie*. Jene *Diaphonia basilica* mit fortklingendem Basstone zu dem darüber sich bewegenden Gesange, steht unzweifelhaft mit der Einrichtung mancher damaliger Instrumente, auf welchen zu der in höherer Lage gespielten Melodie ein tieferer Grundton oder auch mehrere tiefere Töne unverändert mitklangen, im Zusammenhange. So mit der alten dreisaitigen Viola, deren beide tiefsten, in Grundton und Quint gestimmten Saiten beständig mittönten, während auf der höheren Saite die Melodie erklang. Ebenso mit der Leyer (Bettlerleyer, Vielle) und dem Dudelsack, dessen sogenannter Stimmer in demselben Tone immer mit fortschnurrte. Seth Calvisius macht in einem Briefe an Michael Prätorius folgende, von diesem in sein *Syntagma musicum* (II, 100) aufgenommene Bemerkung: Nun ist die Frage, ob man nicht noch *Vestigia* der alten *Harmoniae* finden könne? Wir haben noch in unserer Zeit zwei *Instrumenta* von der alten *Musica*, welche in stetem Brauch sind: Als die Sackpfeife und die Leyre; in denselben klingen besonders für und für eine Consonantia; auf der Sackpfeife nur eine *Quinta*; auf der Leyre aber wohl drei oder vier Saiten, als nämlich eine *Quinta* und *Octava* zugleich durch drei Saiten: Und wird darnach auf andern Clavieren, welche die vierte Saite anrühren und treffen, etwas anderes im füglichen *Choral* darin *moduliret*. Solches ist ohne Zweifel stets in den Kirchen blieben und man hat auf den Orgeln, zu den *Consonantiis* eine andere sonderliche Reihe Pfeifen haben müssen, in welchen man allezeit die *Consonantias* gezogen, welche sich zum *Choral Clave* schicken [...] reimen, wie auf der Leyre geschieht, als *cgc̄* oder *dad̄* oder *eh*[...] Dieselben *Claves* haben sie stets gehen und tönen lassen, und [...]

einen Choral, der aus dem *c*, *d* oder *e* gangen und sein Fundament darinnen hat, darein geschlagen, wie man auf dem Instrument einen Schäfertanz schlägt." Praetorius fährt weiter fort: „Ich bin der Meinung, wenn man jetzt die alte Harmonie gerne hören wollte und wie die alte Musik geklungen habe, so dürfte man nicht mehr als das ganze volle [Orgel-] Werk (nämlich die Prinzipale, Octaven, Superoctaven, Quinten, Cymbeln, Mixturen und Subbässe, und was sonsten mehr vorhanden so zum vollen Werk zu ziehen gebräuchlich und ein recht Specimen der alten Mixtur ist) nehmen und alsdann im Pedal mit beiden Füssen eine *Quinta*, als *CG*, *DA*, *FC* etc. zusammen halten und führen den Choral eines Responsorii, Introitus oder deutschen Gesanges im Manual allein in dem unüberstrichenen Buchstabenclavier [kleine Octav] *c d e f g a h c*, denn in den alten Orgeln kleinere Pfeifen nicht vorhanden gewesen, so wird man der alten Art und Harmonie ziemlich nahe kommen. Wiewohl sie es anfangs so gut nicht werden gehabt haben."

Johannes de Muris scheint zuerst den mehrstimmigen Satz auch unter dem Namen *Contrapunkt* gelehrt zu haben, Burney erwähnt ein Manuscript von ihm unter dem Titel *Ars Contrapuncti*, woraus auch Forkel (Geschichte II, 471) Auszüge mittheilt. Nächst ihm sein Erklärer Prosdocimus de Beldomandis in einer dem Jahre 1412 angehörenden Handschrift *de Contrapuncto*, worin auch die kleine Sext bereits für eine Consonanz erklärt, und zuerst von der Quart, dem harmonischen Gebrauche derselben in der ganzen Folgezeit entsprechend, als von einer unvollkommenen Dissonanz oder Mittelgattung zwischen Con- und Dissonanz ausführlich gehandelt werden soll. Anfangs scheint der Ausdruck Contrapunkt nur auf die erste Gattung desselben, Note gegen Note (*punctus contra punctum*) angewendet worden zu sein, nicht auf den gemischten, verzierten Satz. Dass aber Johannes de Muris einen bereits künstlicheren Contrapunct ebenfalls schon gekannt hat, ist um so wahrscheinlicher, da man annehmen darf, dass ihm auch die Nachahmung und eine Art Canon nicht mehr fremd gewesen sind. Er spricht von gewissen Freiheiten bei Fortschreitung mancher Consonanzen *in Rotis*, bei dem Worte *Rota* aber haben wir hier nicht an das gleichnamige Instrument zu denken, sondern vielmehr an einen kleinen Canon oder eine Kreisfuge, ähnlich dem, was die Engländer *catch* nennen. Der extemporirte Discantus oder *Contrapunctus a mente* aber hatte neben dem eigentlichen ausgearbeiteten Contrapunkt noch lange seinen Fortgang. Die bessern Erfahrungen und Lehren des Marchettus und de Muris werden nur sehr langsam sich verbreitet haben, denn nach wie vor extemporirten die

Cantores, das heisst die gelehrten Sänger, ihren Ochetus, ihr Duplum, Triplum, Quadruplum etc. über eine hergenommene weltliche oder dem Gregorianischen Gesange angehörende Melodie. Im 14. Jahrhundert mag dieser Unfug in den Singeschulen und Capellen stark grassirt haben, weder die Verurtheilungen einsichtsvoller Tonlehrer, noch päpstliche Decretalschreiben vermochten ihm zu steuern und den Eingang in die Kirche zu wehren, bevor die gewonnene bessere Einsicht mehr Allgemeingut geworden. Vorläufig jedoch scheint man die neuen Erfahrungen auf dem Gebiete der Harmonie und die steigenden Finessen der Mensur auf eine durchaus unverständige Art beim Discantisiren sich zu Nutze und die Sache dadurch noch ärger gemacht zu haben. Johannes de Muris hält den Sängern seiner Zeit derbe Strafreden, weil sie es wagten zu discantisiren, ohne von der Harmonie und dem Wohlklange den rechten Begriff zu haben, ihre Stimmen regellos um den Tenor herumirren liessen und ihre Zusammenklänge dem glücklichen Ungefähr anheim gäben, wie einen Stein, den eine ungeschickte Hand schleudert. „Dazu wollen sie ihre Ungeschicktheit noch mit leeren Reden bemänteln; das ist, sagen sie, ein Discantisiren nach der neuen Mode, die neue Art die Dissonanzen zu gebrauchen. Aber sie beleidigen den Sinn aller Einsichtvollen, statt Genuss zu gewähren, bewirken sie Uebelbefinden. O über diese unsinnige Lossagung von aller Regel, ungeheurer Missbrauch, entsetzliche Rohheit und Bestialität, Eselsgeschrei statt Menschengesang, Ziegen statt Löwen. Sie werfen die Consonanzen und Dissonanzen durch einander, dass alles drunter und drüber geht.“ Noch der grosse Gelehrte und auch Musikkundige Agrippa von Nettesheim, 1486—1535, muss an einen solchen Stehgreif-Discantus gedacht haben, indem er von einem Gesange spricht, der nicht wie ein Gesang von menschlichen Stimmen klänge, sondern wie ein thierisches Durcheinandergeschrei; während die Knaben den Discant wiehern, brüllen andere einen Tenor und wiederum andere bellen einen Contrapunkt dazu.

In der alten päpstlichen Capelle zu Rom, welche den Traditionen Gregor's und seinem Cantus planus doch mit einer gewissen Ehrfurcht anhing, scheint der verzierte Discantus bis ins letzte Drittel des 14. Jahrhunderts keine Aufnahme gefunden zu haben. Nur einige „einfache alte Harmonien“ (also wahrscheinlich jenes Hucbald'sche Organum mit Quinten und Quarten) sollen an Festtagen im Choralgesange gestattet gewesen sein. In desto üppigerer Blüthe stand das Discantisiren aber in Frankreich, in den Maitrisen (Singschulen), der königlichen und der von den Päpsten zu

Avignon gestifteten neuen Capelle. In letzterer war insbesondere eine eigenthümliche Art dreistimmiger Psalmodie sehr beliebt: die Stimmen schritten miteinander in lauter Sextaccorden fort; zu dem, nicht vom Tenor, sondern von der Oberstimme geführten Cantus firmus bildeten die beiden Unterstimmen eine Unterquart und Untersext; am Schlusse schritt die Oberstimme vom Leitton in die Octav, die Mittelstimme in die Quint, und die Unterstimme eine Stufe abwärts in den Grundton. Man nannte diese Singweise *Psalmodiren mit dem Falso bordone* oder *Faux Bourdon*, das heisst, mit der uneigentlichen Grundstimme, eben weil nicht die eigentliche Grundstimme der Harmoniefolge, sondern ihre umgekehrte Terz den Bass abgab, während jene in der Oberstimme lag. Dass dieser Falso bordone vor dem Quintenorganum an harmonischer Bedeutung nicht viel voraus hatte, da seine Stimmen ebenfalls nur Parallelen bildeten und der selbständigen Führung entbehrten, leuchtet von selbst ein. Als Gregor XI um 1377 den päpstlichen Stuhl zu Rom wieder bestieg, brachten seine Sänger „stolz auf ihre Fauxbourdons, wohlunterrichtet in allen Geheimnissen der gewöhnlichen Motetti, der schlüpfrigen Discante, des Triplums, Quadruplums und Quintuplums und der verschiedenen Mensuren des Rhythmus", alle diese Herrlichkeiten aus Frankreich nach Italien mit herüber und in die alte päpstliche Capelle zu Rom, woselbst der mehrstimmige Figuralgesang von nun an mehr Geltung sich verschaffte und jener Falso Bordone bei feierlichen Gelegenheiten noch bis in die neueste Zeit hinein im Gebrauche geblieben sein soll.

Späterhin kamen unter dem Namen Falso Bordone noch verschiedene andere Arten zu psalmodiren vor. Eine derselben bestand in einer vierstimmigen Harmonisirung der Psalmodie, wobei die Melodie im Tenor zu liegen pflegte, der Sprechton auf demselben Akkorde verblieb, und nur die Cadenzen an den Verseinschnitten eine Modulation machten. Solche Falsi Bordoni wurden auch von guten Tonsetzern ausgearbeitet und aufgeschrieben; welche Bedeutung das Wort hier aber eigentlich hat, ist nicht einzusehen, wenn es nicht mit der Zeit ein Allgemeinausdruck für die verschiedenen Arten mehrstimmig zu psalmodiren, geworden ist. Man bezeichnete damit auch das in der Psalmodie übliche Sprechen einer Reihe von Silben auf demselben Tone. Noch eine andere Art Falso Bordone soll zu Rom im 17. Jahrhundert in Gebrauch gekommen und daselbst lange Zeit beliebt gewesen sein. Sie bestand darin, dass die Psalmodie als Grundstimme oder Tenor auf der Orgel gespielt wurde, während vier Singstimmen, Sopran, Alt, Tenor und Bass, von Vers zu Vers abwechselnd, einen

Contrappunto alla mente mit allerhand Passagen und Fiorituren darüber ausführten.

Von notirten harmonischen Sätzen aus dieser Periode sind eine ganze Anzahl überliefert. Eine werthvolle Sammlung von 51 mehrstimmigen Tonstücken findet man in E. de Coussemaker's *L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris 1865; fast sämmtlich stammen sie aus einer Handschrift der medicinischen Facultät zu Montpellier, welche zwar erst im 14. Jahrhundert angefertigt ist, aber Compositionen aus den beiden vorangehenden Jahrhunderten, mithin aus der ältesten Zeit des Contrapunktes enthält. Auch einige Tonsätze von Franco von Cöln befinden sich darunter.[7] Ein bekanntes Beispiel aus dem 13. Jahrhundert ist die dreistimmig gearbeitete altfranzösische Chanson des Troubadours Adam de la Hale, auch *le Boiteux d'Arras* genannt. Er war im Jahre 1240 zu Arras geboren, stand in Diensten des Grafen von der Provence und starb 1286 zu Neapel. Die mangelhafte Entzifferung, welche Fétis von dieser Chanson gegeben und Kiesewetter in seine Geschichte der europäisch-abendländischen Musik (2. Aufl. Leipzig 1846, Bsp. 1) aufgenommen hat, ist von Heinrich Bellermann berichtigt worden (s. die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts, Berlin 1858, S. 35); die Melodie gehört ungefähr dem Jahre 1280 an und ist schon recht angenehm; die Harmonie, welche ihrer Beschaffenheit nach aus derselben Zeit stammen kann, ist so kindlich, dass sie jedem Urtheil unseres Gehöres sich entzieht, und kaum höher steht sie in einem reichlich mit Quinten und Octaven gewürzten Motettus und Rondellus desselben Componisten (bei Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, Leipzig 1841, Bsp. No. 11 u. 12). Stammen diese Versuche im Contrapunkt von Adam de la Hale selbst her, so war er als Melodieerfinder entschieden glücklicher denn als Harmoniker, wie noch eine Chanson *Robins m'aime* aus seinem Liederspiele *Robin et Marion* (Kiesewetter a. a. O. No. 7) und ein Marienlied *Glorieuse vierge Maria* (Ambros, Geschichte II, 231) beweisen. Kiesewetter giebt ausserdem in seiner Geschichte Bsp. 2 ein Fragment eines vierstimmigen Gloria aus einer bei der Krönung Karl's V von Frankreich 1364 aufgeführten Messe von Guillaume de Machault, seiner Zeit beliebt als Dichter und Erfinder anmuthiger Melodien. Schlüsse auf den Zustand der Harmonie um diese Zeit

7) Eine Kritik dieser Schrift s. in Chrysanders Jahrbüchern, II, 310 ff.

lassen sich aber aus diesem Bruchstücke nicht ziehen, denn Kiesewetters Mittheilung des Originals ist sehr zweifelhaft, seine Entzifferung aber gar zu augenscheinlich falsch. Nicht viel besser ergeht es uns gegenüber einer dem Jahre 1360 angehörenden dreistimmigen Canzone des blinden Orgelspielers Francesco Landino aus Florenz, und der dreistimmigen französischen Chanson eines unbekannten Autors, bei Kiesewetter, Geschichte Bsp. 3 u. 4. Auf dieser frühesten Periode der Entwicklung des mehrstimmigen Gesanges ruht noch ein tiefes Dunkel, wie bei der noch nicht hinlänglichen Untersuchung und zum Theil unsicheren Mittheilung der Ueberreste aus dieser Zeit nicht anders möglich.

IV.

Das Zeitalter der Niederländer.

Wir betreten nunmehr einen Zeitraum, der zu den wichtigsten Entwickelungsperioden, welche die Tonkunst überhaupt durchgemacht hat, gezählt werden muss. Doch dürfen wir an die ihm angehörigen Producte nicht etwa schon den Maassstab unserer heutigen Kunstanschauung legen wollen; die Wichtigkeit dieser Epoche liegt noch nicht in einem bereits deutlichen Erkennen der letzten und höchsten Kunstideale und ihrer Verkörperung zu Tongestalten, welche etwa in solcher Schönheit, anschaulichen Klarheit und Fülle von Bedeutung uns entgegentreten, als ob ein Palestrina oder Händel sie geschaffen hätte. Zwar erscheint nunmehr schon eine lange Reihe Tonmeister, und darunter so mancher von grosser Kraft und seltenem Genie; doch stehen ihre Producte zum grössten Theil der allgemeinen Musikempfindung unserer Tage immerhin noch fremd genug gegenüber.

Die Bedeutung dieses Zeitalters liegt nun *erstens* in einer hochsteigenden Entwickelung des mehrstimmigen Kunstsatzes; man hat es auch nach dieser, während seiner Dauer vorwaltenden Neigung und Art der Musikpflege, die Periode des künstlichen Contrapunkts genannt. Wie man vordem nur einstimmig oder in Octaven sang, so steigt nach Entdeckung zusammenklingender Tonverhältnisse, und namentlich seit der fortgeschrittenen Entwickelung und besseren Regelung derselben durch Franco von Cöln, Marchettus von Padua und Johannes de Muris, die Vorliebe für harmonische Musik immer höher. Aller Kunstgesang der bevorstehenden Periode ist ausschliesslich melodisch mehrstimmiger Gesang, Contrapunkt, und bleibt es auch bis in das letzte Decennium des 16. Jahrhunderts. Ein einstimmiger Kunstgesang, den Gregorianischen

Cantus planus ausgenommen, existirt um diese Zeit noch nicht, sondern beginnt erst gegen 1600 aus der Mehrstimmigkeit sich herauszuwickeln, während der Volksgesang natürlich einstimmig geblieben ist, wiewohl auch seine Melodien von den Contrapunktisten in mehrstimmigen Tonsatz gebracht, sowie den polyphonen Kirchenstücken als Cantus firmus zugrunde gelegt wurden. Diejenige strengere und geregeltere mehrstimmige Setzart, welche, vom extemporirten Discantus unterschieden, im 13. oder 12. Jahrhundert sich zu entfalten anfing, begnügte sich vorläufig zwar mit einfacher, harmonisch möglichst reiner und richtiger Führung mehrerer Stimmen gegeneinander, war einfacher Contrapunkt. Bereits in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts oder noch früher scheint aber diese einfache Setzart die, ihrer nunmehr erlangten Fertigkeit sich bewusst gewordenen Tonsetzer nicht mehr befriedigt zu haben, und man versuchte allmälig, einen für damalige Zeit correct und wohlklingend zu nennenden Satz auch unter gewissen freiwillig sich auferlegten Beschränkungen herauszubringen. Man begann einen Gesang, nachdem eine Stimme ihn vorgetragen, von anderen Stimmen nachahmen zu lassen, welches nach und nach auch mit vermehrtem und vermindertem Zeitwerthe der Töne, auf ungleichen Takttheilen, in verschiedenen Intervallen etc. geschah. Es entwickelte sich der künstliche, imitirende, canonische, fugirte Contrapunkt[1], welcher nicht allein sehr schnelle Fortschritte machte, sondern alsbald sogar zu ausserordentlicher Verkünstelung ausartete, bis er seit Mitte des 16. Jahrhunderts nach und nach die richtigen Grenzen zu finden begann. Aber auch die Künstelei, in welche man verfiel, gereichte der Zukunft zum Gewinn, indem sie dazu beitrug, dass man die zur freien Tondarstellung in erster Reihe erforderliche allseitige Herrschaft über das Tonmaterial erlangte.

Zweitens ist der in Rede stehende Zeitraum merkwürdig durch die Entfaltung einer umfassenden, auf wirkliche Resultate einer ausgebreiteten Kunstpraxis sich stützenden, und der Production wiederum regelnd und berathend sich beiordnenden Tonwissenschaft. Die Pflege und Verallgemeinerung der humanistischen Studien, welche schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts für ein wesentliches Erforderniss aller höheren Bildung erachtet wurden und im Verlaufe des 15. Jahrhunderts den Scholasticismus fast nur noch

1) Dass man die imitirende und canonische Schreibart sogar schon in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts gekannt hat, scheint kaum einem Zweifel zu unterliegen; doch kennen wir nicht die Zeit ihres allerersten Ursprunges.

als Antiquität erscheinen liessen, erstreckten ihre erhellenden und läuternden Einflüsse auch auf die Musikwissenschaft und wiesen sie vor allen Dingen auf die Kunst selbst und ihre lebendige Ausübung hin. Das Genie der grossen Tonmeister wurde massgebend, die Theorie begann ihre Sätze nicht mehr für sich auszugrübeln, sondern aus den Schöpfungen jener abzuziehen und, im Zusammenhange mit den älteren grossen Lehrmeistern, aus solchem Material ein Lehrgebäude aufzuführen, welches nun kein Luftschloss mehr, sondern auf der allmälig steigenden Erkenntniss des eigentlichen Wesens der Kunst und ihrer Bestimmungen fest begründet war. Praxis und Theorie im Verein brachen Bahn für ein kommendes freieres Kunstschaffen, wie denn eine der grössten Schöpfungsepochen der Musik, die des Palestrina und des classischen *a cappella*-Stils, unmittelbar auf die hier in Rede stehende Periode folgte und durch sie vorbereitet wurde.

Ausserdem fällt *drittens* in diesen Zeitraum noch ein Ereigniss, welches, wiewohl es nicht von innen heraus auf die Musik Einfluss übte, doch zu ihrer Förderung und ausgebreiteten Cultur sehr erheblich, und ähnlich wie die Buchdruckerkunst zum Fortschritte der Wissenschaften beitrug: die Erfindung des Notendruckes mit beweglichen Metalltypen.

Es ist schon von Arteaga, Forkel und Anderen darauf hingewiesen, sowie neuerdings von Baini und Kiesewetter [2]) weitläufig auseinandergesetzt worden, dass es nicht Italiener Spanier Franzosen Engländer oder Deutsche, sondern vielmehr Niederländer gewesen, welche zu einer Zeit, da in Italien und andern Ländern die Harmonie noch auf sehr schwachen Füssen gestanden habe, bereits mit Werken einer schon höher stehenden contrapunktischen Kunst aufgetreten seien. An der ferneren Vervollkommnung dieser Kunst hätten Deutsche Italiener und Franzosen zwar ebenfalls mitgearbeitet, das grösste Verdienst um ihre frühere Entfaltung gehöre jedoch den Niederländern, welche innerhalb des bevorstehenden Zeitraumes eine lange Reihe Componisten aufzuweisen haben, die ihrer ausgezeichneten Talente und Kenntnisse wegen überall hinberufen wurden,

2) **Stephan Arteaga**, Geschichte der italienischen Oper, deutsch mit Anmerkungen von **Forkel**, Leipzig 1789; **Forkel**, Geschichte der Musik II; **Baini**, Ueber das Leben und die Werke des Palestrina etc. von **Kandler**, Leipzig 1834; **Kiesewetter**, die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst, Amsterdam 1829; und Geschichte der Europäisch-Abendländischen etc. Musik, 2. Aufl. Leipzig 1846.

und aus deren zahlreichen Werken auch die gesammten Theoretiker des 15. und 16. Jahrhunderts ihre Lehrsätze und Beispiele schöpften. Der Geschichtsschreiber Ludovico Guicciardi, ein Florentiner, als Italiener also den Niederländern gegenüber ein unverdächtiger Zeuge, erklärt sie in seiner *Descrizzione di tutti i Paesi bassi* 1556 für geborene und von der Natur mit den glücklichsten Anlagen ausgerüstete Componisten und Sänger, welche die Musik auf eine hohe Stufe der Vollkommenheit gebracht und die Bewunderung aller Höfe der Christenheit erweckt hätten. Er nennt dreissig grosse niederländische Meister, viele andere zu seiner Zeit an allen Höfen in Ruhm und Ansehen stehende ungerechnet.

Das Zeitalter der Niederländer zerfällt in vier, durch eben so viele besonders hervorragende Tonmeister bezeichnete Epochen. Nämlich in die Epochen des Dufay, des Ockenheim, des Josquin und des Willaert. In der ersten Epoche ist der Contrapunkt in der Entwickelung begriffen, in der zweiten und dritten steigern sich die Kunstfertigkeit und die Finessen der Mensur und Notirung bis zu einer ausserordentlichen Höhe; zugleich durchdringt der Ruhm der Niederländer fast das ganze musiktreibende Europa, um 1500 erstreckt sich ihr Wi[illegible] über Italien Deutschland Frankreich und Spanien. Die vierte Epoche beginnt die Ausschreitungen der Kunsttechnik in vernunftgemässere Grenzen zurück zu führen. Von 1560 an sinkt der Glanz der Niederländer ziemlich schnell und erlischt mit ihrem grössten, ihnen jedoch nur noch bedingungsweise angehörenden Meister Orlandus Lassus.

In Frankreich kam man zur Zeit, als die Niederländer — der seit Kiesewetter und Baini gewöhnlichen Annahme nach, im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts — zu blühen anfingen, über den Discantus noch nicht hinaus, „man war zu sehr durch Kriegführen Turniere Liebesabenteuer und dergleichen mehr in Anspruch genommen.“ In der päpstlichen Capelle zu Rom waren die von den französischen Sängern 1377 aus Avignon herüber gebrachten Discante und Falsibordoni alles, was man von der Figuralmusik kannte, und im übrigen Italien wird es nicht besser ausgesehen haben, wenigstens erweckt zu dem in Florenz getriebenen Contrapunkt jene Chanson des Francesco Landino nicht eben grosses Vertrauen. Zarlino besass zwar eine Pergamenthandschrift mit sechs Singduetten und einem Terzett, deren Umschlag die Jahreszahl 1397 trug, doch hat er keine Probe davon mitgetheilt. In Spanien befand sich schon seit Alfonso von Castilien in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts ein öffentlicher Lehrstuhl der Musik zu Salamanka, und das Land

erzeugte nicht nur vortreffliche Sänger sondern auch grosse Tonsetzer und Theoretiker, aber erst später. In den durch ihren schwunghaften Handel und Verkehr damals ungemein reichen und blühenden Niederlanden fand die Musik allerdings einen günstigeren Boden als in den soeben genannten Ländern, man übte daselbst schon sehr frühe einen besseren notirten Contrapunkt. Ob aber früher als in England und in Deutschland, scheint doch noch keineswegs ausgemacht zu sein, wiewohl Kiesewetter und andere Vertreter der Priorität des niederländischen Contrapunktes es behaupten, wobei sie aber, um ihren Satz durchzuführen, manche augenfällige Ungerechtigkeit besonders gegen Deutschland sich haben zu Schulden kommen lassen, indem sie den Beginn der niederländischen Kunstblüthe viel zu früh ansetzen. In den Kirchen Deutschlands herrschte gegen Ende des 14. Jahrhunderts zwar noch der einstimmige Cantus planus, aber der weltliche Liedergesang stand in hoher Blüthe, und dass man an diesem im Contrapunkt sich versucht haben wird, darf man von den Deutschen, bei denen die Melodie schon sehr früh ausserordentlich entwickelt war, allerwenigstens eben so gut annehmen als von den Niederländern. Als ältester deutscher Contrapunktist (nächst dem ziemlich mythischen Hieronymus de Moravia um 1260 und dem Johannes de Erfordia um Mitte des 14. Jahrhunderts) wird zwar erst Johann Godendag oder *Bonadies* genannt, der, da er der Lehrer des 1451 geborenen Franchinus Gafurius gewesen, kaum früher als Ockenheim, der Grossmeister der zweiten niederländischen Periode, geblüht haben kann. Auch hat ein kleines, nur neun Takte langes zweistimmiges Kyrie von seiner Composition, welches der Pater Martini in einem ferraresischen Pergamentcodex vom Jahre 1473 fand und in seiner *Storia della Musica*, Bologna 1757—81, I. 188 mittheilt, nicht viel zu bedeuten. Doch liegt immerhin keine Nöthigung vor, ihm sein Vaterland Deutschland streitig und ihn zu einem Niederländer zu machen, wie Kiesewetter thut. Auf Godendag folgen etwas später, aber ebenfalls noch gleichzeitig mit Ockenheim, mehrere vortreffliche deutsche, den Niederländern ihrer Zeit wenigstens gleich stehende Meister: Heinrich Isaac, Heinrich Finck und bald darauf Stephan Mahu. In England blühte noch früher Dunstable, dem man die Erfindung der neueren Vocalmusik oder des Contrapunkts zugeschrieben hat, und von dem man weiss dass er schon 1458 gestorben ist. Gleichviel wie es um seine angebliche Erfindung steht, er ist doch jedenfalls einer der ältesten, wenn nicht der älteste von denen, welche feste Regeln für den neueren Contra-

punkt aufgestellt haben. Mehrstimmige Tonstücke von ihm sind zwar nicht bekannt geworden, aber das früheste aufbehaltene Beispiel englischen Contrapunktes ist ein angeblich der Mitte des 15. Jahrhunderts angehörender sechsstimmiger Canon im Einklange *Sumer is icumen in* (s. Forkel, Geschichte II, 490 ff.) von bereits so künstlicher Art, dass man daraus auf eine schon lange Zeit vorausgegangene Uebung in dieser Compositionsgattung schliessen muss, wenn auch der Verfasser desselben, wie Forkel richtig bemerkt, in den sich auferlegten Fesseln keineswegs mit Leichtigkeit sich bewegt, sondern vielmehr kaum die Regeln des de Muris zu befolgen vermag und in seiner Harmonie häufig leer und schwerfällig erscheint.[3])

Die ältesten contrapunktisch gearbeiteten Messen, welche in den Archiven der päpstlichen Capelle zu Rom aufbewahrt werden, stammen von einem niederländischen Meister, von dem auch Contrapunkte über weltliche Lieder auf uns gekommen sind. Es ist **Guillaume Dufay,** zu Chimay im Hennegau geboren[4]) und, wie es scheint, bedeutender als Theoretiker und Lehrer, denn als Componist. Baini sagt (a. a. O. 153), dieser Dufay sei von 1380 bis 1432 Tenorsänger der päpstlichen Capelle zu Rom gewesen. Wären diese Daten richtig, so bliebe auch die Priorität des niederländischen Contrapunkts unantastbar; sie scheinen es aber keineswegs zu sein, wie aus einer Abhandlung von F. W. Arnold in Chrysanders Jahrbüchern für musikal. Wissensch. II über das ebenda veröffentlichte Locheimer Liederbuch[5]) sich ergiebt. Denn Tinctoris nennt im Jahre 1476 den Johannes Dunstable, den Franzosen Egidius Binchois, und Wilhelm Dufay „in der neuesten Zeit Gestorbene", und sagt, dass Ockenheim, Regis, Busnoys, Caron und Faugues sich rühmten, Schüler jener drei Meister gewesen zu sein. Adam de Fulda nennt 1490 den Dufay „gewissermassen seinen Zeitgenossen." Auf diese und noch zwei andere Zeugnisse des Tinctoris und des französischen Dichters Martin le Franc (in seiner die Jahre 1436—39 behandelnden Dichtung *Le Champion des Dames*)

3) Nach Mittheilung eines zuverlässigen Gewährsmannes ist dieser Canon (vierstimmig mit Grundbass) jedoch schon weit älter als Johannes de Muris nämlich bereits in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts aufgeschrieben. Demnach wäre er ein Beweis von sehr früher Existenz des künstlichen Contrapunkts und der canonischen Schreibart.

4) Vgl. F. J. Fétis, *Mémoire sur cette Question: Quels ont été les mérites des Neerlandais etc.* Amsterdam 1829, S. 12, 13.

5) Wovon in Cap. V noch näher die Rede sein wird.

gründet Arnold a. a. O. 47 ff. die Behauptung, dass der Contrapunktist Dufay und der päpstliche Capellensänger gleiches Namens zwei verschiedene Personen gewesen seien, welche zu verschiedenen Zeiten gelebt hätten. Der Componist Dufay habe um 1436 angefangen berühmt zu werden, habe zwischen 1440—50 seine theoretischen Schriften verfasst, hauptsächlich zwischen 1455—65 seine Schüler mit Ockenheim an der Spitze gebildet und sei 1474 in seinem Vaterlande gestorben. Hiermit ist aber nachdrücklich Einsprache erhoben gegen die den Niederländern bis dahin zuerkannte Priorität in Ausübung des Contrapunktes. Denn wenn Arnold's Zeitbestimmungen Dufay's, als des ältesten bekannten niederländischen Tonmeisters, richtig sind, woran kaum zu zweifeln ist, so müssen die in ihrer Kunst hoch über ihm und selbst über Ockenheim stehenden Deutschen Heinrich Isaac und Heinrich Finck zum Theil noch Dufay's Zeitgenossen gewesen sein, da Isaac schon 1475 und Finck 1480 weltberühmt waren; der 1458 bereits gestorbene Dunstable war sogar Dufay's Vorgänger. Unter allen Umständen aber erweisen das erwähnte Locheimer Liederbuch und die am nämlichen Orte ebenfalls mitgetheilte *Ars organisandi* des Conrad Paumann (1452), dass der Contrapunkt weit früher, als man bisher geglaubt hat, von den Deutschen in bereits hoher Vollkommenheit ausgeübt worden ist. Das Liederbuch, dessen 36 erste Nummern spätestens zwischen 1450—54 zusammengeschrieben sind, enthält unter diesen verschiedene mehrstimmige Tonsätze, welche, wahrscheinlich schon lange bevor das Buch angelegt wurde entstanden, nach Arnold's Auseinandersetzung viel älter als die frühesten bekannt gewordenen Contrapunkte des Dufay sein müssen, während einige derselben, z. B. No. 17 „der Wald hat sich entlaubet“ für 3 Stimmen, ihrem Kunstwerthe nach ganz unverkennbar den Vorrang vor jenen behaupten.

Die Harmonie im Zeitalter des Dufay ist zwar häufig befremdend und durchgängig herbe und unbiegsam; die Stimmführung aber lässt beziehentlich der Correctheit auch nach unsern heutigen Begriffen kaum etwas zu wünschen übrig. Die Dissonanzen werden theils auf accentlosem Taktgliede durchgehend gebraucht, theils erscheinen sie (und darunter auch die Quart) als reguläre Vorhalte, auf Thesis gebunden und auf Arsis aufgelöst, in der Schlusscadenz die Quart vor der Dominantterz oder die Septime vor der Sext des Sextaccordes der siebenten Stufe; doch wird die Auflösung des Leittons in die Octav stets auf eigenthümliche Art durch die Sext der Tonart als Wechselnote des Leittons unterbrochen:

+
c | *c h a* | *c*
e | *d* — | *c*

Die Mensur, deren Finessen bereits in höchster Blüthe stehen, ist in ein neues Entwickelungsstadium getreten: Dufay notirt schon mit weissen Noten, während Schwärzung der fünf grösseren Gattungen nur noch Verminderung der Zeitwerthe bedeutet.

Schon anfangs des 14. Jahrhunderts, bei Johannes de Muris, findet sich *Minima* ♦ (unsere halbe Note) als fünfte Notengattung. Die Brevis ist an die Stelle der Longa als Takteinheit getreten und führt den Namen *Tempus*. Als *Tempus perfectum* enthält sie drei, als *Tempus imperfectum* nur zwei Semibreves. Das Zeichen des perfecten Tempus ist ein ganzer geschlossener Kreis O, das des imperfecten ein nach rechts offener Halbkreis C. Das Maass der Maxima heisst *Modus major*, das der Longa *Modus minor*; das dreizeitige Maass der Semibrevis heisst *Prolatio perfecta* oder einfach *Prolatio* (ohne Prolatio ist ihre Mensur imperfect oder zweizeitig) und wird durch einen dem Tempuszeichen eingefügten Punkt angezeigt ⊙ Ͼ. Unter dem Taktzeichen ⊙ ist also die perfecte Brevis mit der perfecten Semibrevis (Prolatio) verbunden, enthält mithin neun Minimae, nämlich drei Semibreves, deren jede wieder drei Minimae in sich fasst. Unter dem Zeichen O enthält die Brevis aber nur sechs Minimae, nämlich drei Semibreves, von denen jede nur zwei Minimae in sich begreift. Nur die vier grösseren Notengattungen, Maxima, Longa, Brevis und Semibrevis, werden drei- auch zweizeitig gemessen; die kleineren, Minima und Semiminima (Viertel), sowie die erst nach Dufay sich einstellende *Fusa* oder *Unca* (Achtel) und *Semifusa* oder *Bisunca* (Sechszehntheil), stets nur zweizeitig. Als der spondäische Takt, das zweitheilige Taktmaass, mehr in Gebrauch gekommen war, begann man die grösseren Notengattungen bis zur Minima einschliesslich mit weissen Köpfen zu schreiben und der ausgefüllten nur in gewissen Fällen der Verminderung des Zeitwerthes sich zu bedienen. Dufay wird hie und da für den Erfinder der weissen Noten ausgegeben, was er aber schwerlich sein kann, wenn er wirklich erst um 1436 zu blühen angefangen hat. Denn schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts stellen die weissen Noten sich ein; gegen Mitte desselben Seculi zeigt die Notirung bereits die Gestalt, in welcher wir sie bei den Schriftstellern des 15. und 16. Jahrhunderts vorfinden. Taktstriche hatte man, wie oben bemerkt, noch nicht, wenngleich man den Takt an sich, als metrische Accentordnung, sehr wohl kannte; nur in einzelnen Fällen ersetzte das Punctum Divisionis nach wie vor den Taktstrich. Was man unter *Tactus* verstand, war ein durch mässiges Auf- und Niederbewegen der Hand bestimmtes Zeitmaass, welches

man der Semibrevis zueignete, und wonach die Zeitwerthe aller übrigen grösseren und kleineren Notengattungen geregelt wurden; das was wir Takt nennen, war bei den Alten unter dem Worte *Mensur* begriffen. Jener ursprüngliche, durch den Tactus bestimmte Zeitwerth der Töne (*integer valor notarum*) konnte jedoch modificirt, um das Doppelte, Dreifache, Vierfache vermehrt und vermindert (augmentirt und diminuirt) werden, wodurch die ursprüngliche Schnelligkeit des Tempo nach dem *integer valor*, um das Zwei- Drei- Vierfache wuchs oder nachliess. Man bemerkte diese Veränderungen an den Taktzeichen selbst; der Bruch $\frac{2}{1}$ oder senkrechte Durchstreichung des Tempuszeichens Φ ₵; im Tempus imperfectum auch Umkehrung des Halbkreises Ɔ, bedeutet Verminderung aller Zeitwerthe um die Hälfte, also doppelt so rasches Tempo (*Diminutio simplex*); der Bruch $\frac{4}{1}$ oder die Zeichen Ɔ̸ Ɔ$\frac{2}{1}$ ₵$\frac{2}{1}$ zeigen vierfach schnelle Bewegung (*Diminutio duplex*) an etc. Vermehrung der Zeitwerthe machte man kenntlich durch neben das Taktzeichen gesetzte Brüche, deren Nenner grösser ist als ihr Zähler; z. B. C $\frac{1}{2}$ C $\frac{1}{3}$ bedeutet doppelt und dreimal so langsame Bewegung, indem alle Töne die doppelte und dreifache Zeitdauer ihres *integer valor* erhalten. — Sollten ferner mehrere Töne auf einer Silbe gesungen werden, so verband man die Tonzeichen zu aneinandergehängten und in einander gezogenen Figuren, den sogenannten *Ligaturen* (*Notae ligatae*). Nur die vier grössten Notenwerthe kamen in den Ligaturen vor, und für die Mensur der zu einer Ligatur verbundenen Töne stellten mancherlei Regeln sich fest, welche jedoch, wie überhaupt die ganze Lehre von der Mensur, zu complicirt sind, um hier mit einiger Hoffnung auf nutzbringende Deutlichkeit weiter erklärt werden zu können. Näheren Unterricht ertheilt Heinr. Bellermann, in seiner verdienstlichen, über diesen Gegenstand zuerst ein helleres Licht verbreitenden Schrift: Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts, Berlin, 1858; eine Uebersicht der wichtigsten Regeln findet man in A. v. D., Musikal. Lexikon, Heidelberg 1865 (Art. Mensuralnotenschrift). Von Anfang des 15. Jahrhunderts an werden, Hand in Hand mit der immer höher steigenden contrapunktischen Künstelei, Mensur und Notirung ungemein verwickelt; man muthete dem Sänger Lösung ganz unerhörter und räthselhafter Taktverhältnisse zu. Ging z. B. von der perfecten Maxima aus, die dreitheilige Mensur durch alle Notengattungen bis zur Semibrevis einschliesslich, so hatte der Sänger 81 Minimae zu zählen; manchmal sang jede Stimme eines mehrstimmigen Satzes unter einem anderen Taktzeichen, zwei- und dreitheilige Mensur der Töne wechselte ohne Weiteres, der Werth der Noten vermehrte und verminderte sich etc., was alles um so schwieriger zu erkennen war, als eben die Taktstriche fehlten und der Ausführende alles nur

aus Merkmalen der Notirungsweise herauszufinden hatte, wobei er immer einen anständigen Apparat von Regeln zur Hand haben musste. Wer nicht ein guter Rechenmeister war, konnte fast nicht singen, und keine einzige Disciplin unserer heutigen Musik darf hinsichts der Schwierigkeit und Verwickelung mit der alten Mensuraltheorie sich messen. Von Mitte des 16. Jahrhunderts an aber begann man allen unnützen Wust zu beseitigen und mit Beginn des 17. Jahrhunderts hatte die Notenschrift im wesentlichen ihre heutige Beschaffenheit, wenn auch die Formen ihrer Zeichen noch anders sind. Von Ligaturen kommt nach 1600 nur noch ein Zeichen vor; Michael Prätorius erklärt in seinem *Syntagma musicum* 1619, III 29: Er selbst, Lippius, Hasler und andere wären der Meinung, dass das ganze Ligaturenwesen confus, daher mit Ausnahme des einzigen, zwei Semibreves geltenden Zeichens ⊏ zu beseitigen, und zur Bindung der Töne der Bindebogen anzuwenden sei.

Der Contrapunkt erscheint bei Dufay im Vergleiche zur Periode des Josquin noch ziemlich starr und einfach, wiewohl bereits kleine Canons in der Octav und die Augmentation (*crescit in duplo*) sich einstellen. Die Harmonie ist noch leer und farblos, der Tongang der einzelnen Stimmen für sich betrachtet jedoch fliessend und sangbar, wiewohl er kaum jemals dem, was wir Ausdruck nennen, sich nähert.[6]) Die Rhythmik ist ganz verschwommen, Länge und Kürze der Töne wesentlich vom Contrapunkt und ihrer Bestimmung als Vorhalte, Syncopen etc. abhängig. In allen diesen Beziehungen, sowohl was den freieren Gesang und die rhythmische Ausprägung der Melodie, als auch die Deutlichkeit und Abrundung der Harmonie anbelangt, stehen einige der mehrstimmigen Tonsätze im Locheimer Liederbuche allerdings über den von Dufay uns aufbehaltenen Beispielen; der vorhin schon erwähnte dreistimmige Satz No. 17 über die Melodie „Der Wald hat sich entlaubet" würde noch heutigen Tages mit Wohlgefallen gehört werden. Dennoch kommt auch in Dufay's Arbeiten der Gesang noch mehr zur Gel-

6) Die Angabe bei Baini (a. a. O. 153), dass Dufay den Guidonischen Tonumfang G-e_2 auf 34 Töne erweitert habe, entbehrt aller Begründung, ist an sich auch ganz gleichgültig. Für die Vocalmusik kam man mit der Guidonischen Scala aus, höchstens that man in der Höhe das zweimal gestrichene *f* hinzu, welches in einer dreistimmigen Chanson von Dufay (Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, Leipzig 1841, Bsp. 15) sich auch zweimal vorfindet. Die Geiger, Pfeifer und Zinkenbläser aber werden mit ihren Instrumenten nicht auf Dufay gewartet, sondern wahrscheinlich schon vor ihm höher hinauf gefiedelt, gepfiffen und geblasen, die Orgeln aber werden nach der Tiefe hin sich erweitert haben.

tung als bei späteren Niederländern in vielen Fällen, wo die Melodik in den schwerfällig sich fortschiebenden Complexen der durch contrapunktische Künstelei an freier Entfaltung behinderten Stimmen völlig erstickte. Wenn also Adrian Petit Coclicus, ein Schüler des Josquin, in seinem *Compendium musices* 1552 den Dufay unter die mathematischen Musiker zählt, die alles mit Regelwesen und Schwierigkeiten überhäufen, daher den wahren Zweck der Musik aus den Augen verlieren[7]), so hätte er das mit wenigstens eben so gutem Rechte von manchen niederländischen Contrapunktisten der Ockenheim'schen und Josquin'schen Periode sagen können, bei denen die Tausendkünstelei auf Kosten des Natürlichen und zum Nachtheile der Melodie in noch weit grösserer Ausdehnung sich geltend machte. In der Melodieerfindung waren die Deutschen den Niederländern von jeher unendlich weit voraus; während diesen die Melodie nur Unterlage für den Contrapunkt und in ihren ganzen Bewegungen durch ihn bedingt war, hatte in Deutschland der Volksgesang schon längst Blüthen von so freier anmuthiger Gestalt, frischer Farbenpracht und so feinem Dufte erzeugt, dass wir jetzt noch glauben könnten, sie seien erst gestern aufgegangen.

Den Text der Gesänge begann man auf das äusserste zu vernachlässigen, man war noch ganz darüber im Unklaren, dass Wort und Ton in der Vocalmusik eine Einheit sein sollen. In den Motetten schrieb man allenfalls den ganzen Text unter die Noten, in den Messen aber, deren Worte den Sängern bekannt waren, setzte man nur das Anfangswort des betreffenden Theiles hin, Kyrie, Gloria etc., und überliess es den Sängern, selbst die Worte wohl oder übel auf die Noten zu vertheilen, wobei denn die Silbenquantität nicht immer zum Besten wegkam, der Text überhaupt zu einer Reihe völlig bedeutungsloser Vocalisationssilben herabsank. Statt *Kyrie* hätte man zu derselben Musik ebensogut *Gloria in excelsis* singen können. Wie in der alten Zeit der Ton durchaus an das Wort gebunden blieb, so warf er sich nunmehr zum Herrn darüber auf, und da er es noch nicht auszudrücken oder zu analogisiren vermochte, kümmerte er sich nicht darum, um nicht in der Freiheit seiner eigenen Gestaltung dadurch behindert zu werden.

7) Bei Forkel, Geschichte II, 516. Hermann Finck rechnet den Dufay wie auch den Tinctoris, Franchinus Gafor, Busnoe, Binchois, Caron etc. in seiner *Practica Musica* 1556 zu denjenigen, die zwar selbst componirt, aber doch mehr mit der Speculation und dem musikalischen Regelwesen sich beschäftigt haben. (Forkel, ebd. 517).

Aber so entschieden diese Ausschreitungen dem Wesen der Vocalmusik auch widersprechen, sie bleiben doch immerhin ein Merkmal aufblühenden selbständigeren Tonempfindens und Gestaltens. Der Volksgesang war übrigens auch hierin der Kunstmusik weit voraus geeilt, seine Melodien zeigen oft einen Ausdruck von überraschender Lebendigkeit, sind Stimmungsbilder von schlagender Wahrheit, während in den ältesten kirchlichen Contrapunkten der Niederländer kaum eine Spur von Toncharakteristik sich findet.

Die Messgesänge und Motetten contrapunktirte man über einen in den Tenor gelegten Cantus firmus, den man in ausgeführteren Sätzen als Gängelband noch nicht gern entbehrte. Entweder zog man ihn aus dem Gregorianischen Gesange oder nahm, was bis Mitte des 17. Jahrhunderts sehr häufig geschehen ist, eine weltliche Melodie dazu her. Indem man jede Messe nach den Anfangsworten des Textes ihres Cantus firmus benannte, entstanden die im 15. und 16. Jahrhundert so allgemein verbreiteten, oft sehr wunderlichen profanen Messentitel (z. B. *Adieu mes amours; Mio marito mi ha infamato; Una musque de buscaya; Fortuna desperata; Des rouges nes* etc.). Besonders beliebt als Messentenor war die provençalische Chanson *L'homme armé*, welche in zahlreichen Compositionen von Dufay an bis auf Palestrina, und sogar noch in einer zwölfstimmigen Messe von Carissimi sich findet. Hatte eine Messe keinen solchen Tenor, so wurde sie *sine nomine* genannt. Viele Stimmen erhoben sich für und wider diesen Gebrauch des Einflechtens weltlicher Weisen in die Kirchenmusik; einige, und darunter auch Zarlino, nahmen ihn in Schutz, andere erklärten ihn für einen das Heilige profanirenden Unfug. Dies wurde er später auch in der That, als man nicht mehr beanstandete, selbst über den ersten besten Gassenhauer, sobald er nur eine angenehme Melodie hatte, frischweg eine Messe oder Motette zu schreiben. An sich ist diese Vermischung von Kirchlichem und Weltlichem so strenge nicht zu verurtheilen; von irgend einer Absicht auf Profanation war man weit entfernt, es kam den Tonsetzern gar nicht in den Sinn, dass sie etwas Unheiliges damit begehen könnten. Sie mögen vielmehr an dem Beziehungsreichthum auf das gesammte Leben, welchen sie ihrer Kirchenmusik mit diesem Anknüpfen an den Volksgesang zu geben vermeinten, sich erfreut haben. Uebrigens waren damals kirchliches und Volksleben ja auch noch weit inniger mit einander verwachsen, die kirchliche Kunst konnte daher an dem gesunden und kräftigen Volksgesange gern sich auffrischen, um so mehr, da die Melodieerfindung nicht die starke

Seite wenigstens der ältesten niederländischen Contrapunktisten war. Das Volk musste auch in der Kirche um so heimischer sich fühlen, die schwierige Kunstmusik konnte seiner Empfindung wenigstens um etwas näher rücken, indem ihm die herauserkannten Anklänge an seine von Kindheit an ihm lieben Weisen und Gesänge einige Anhaltepunkte darboten. Und mehr als Anklänge konnte man schwerlich heraushören; denn da die Melodien im Tenor liegen, sind sie durch die anderen Stimmen überbaut und gedeckt, ferner auch um der bequemeren contrapunktischen Behandlung willen rhythmisch abgeändert, oder nur als thematische Motive benutzt und verarbeitet. Ueberdiess haben sie durch den anderen kirchlichen Zweck, die andere Verwendung und Umgebung in der sie erscheinen, auch eine andere innere Bedeutung erhalten, — die ganze Sache ist nichts Anderes, als wenn etwa Raphael seine Geliebte zur Madonna umschuf. Später begegnen wir auch im protestantischen Gemeindegesange einer ganz ähnlichen Verschmelzung von Kirchlichem und Volksthümlichem, auch hier nahm die Kirche ganz unbedenklich die schönen frischen Melodien des weltlichen und Volksgesanges für sich und ihre Zwecke in Beschlag. Wie bekannt, sind viele unserer herrlichsten protestantischen Choräle ursprünglich Volksmelodien (Cap. VII). Schliesslich müssen wir heutzutage den Niederländern noch dankbar sein für die Aufnahme von Volksliedern in ihre Messen; denn es sind dadurch doch einige Reste unzweifelhaft sehr alter Volksmelodien auf unsere Zeit gekommen.

Als hervorragende Zeitgenossen des Dufay sind Dunstable und Egidius Binchois bereits genannt worden; etwas später blühten Eloy, Brasart, Giovanni de Monte und andere; als Oberhaupt der zweiten Periode des niederländischen Contrapunkts aber gilt **Johannes Ockenheim** (Ockeghem), ein Schüler des Dufay. Geboren ist dieser „Patriarch des Contrapunkts und der canonischen Künste" in der Grafschaft Hennegau um 1440; seit 1470 fing er an berühmt zu werden, wurde 1476 Thesaurarius an der Abtei von St. Martin zu Tours in Frankreich und starb 1515. Kiesewetter (Geschichte der Musik 1846, S. 50) setzt seine Epoche um ungefähr zwanzig Jahre zu früh an, indem er sie bereits 1450 beginnen lässt. Eine vorurtheilsfreie Anschauung von der Art des Kunstschaffens innerhalb der Periode des Ockenheim zu gewinnen, ist sehr schwierig. Dass die Entwickelung des obligaten Contrapunkts sehr hoch stieg und die Satztechnik im Vergleiche zu Dufay und seinen Zeitgenossen bedeutend zunahm und flüssiger

würde, ist eben so unzweifelhaft, als dass man in übertriebene Künstelei sich verlor. Die aus dieser Epoche bekannt gewordenen Fragmente von Compositionen sind leider nur solche auf Künstlichkeit abzielende Stücke, welche von späteren Theoretikern wie Glarean, Sebaldus Heyden und anderen, gerade deswegen in ihre Lehrbücher aufgenommen wurden. Man wird hiedurch leicht zu dem Schlusse verleitet, Ockenheim und seine Zeitgenossen hätten nichts als solche Künsteleien mit Räthselcanons und Aehnlichem getrieben — ein Vorurtheil, vor dem schon Kiesewetter (a. a. O. 52) mit Recht warnt, wenn auch die Absichten der Tonsetzer wesentlich auf künstliche Polyphonie hingingen und die Vorliebe für den obligaten Contrapunkt mit Nachahmungen, Canons oder Fugen der verschiedensten Art vorwaltend war; wiewohl sie ihren eigentlichen Höhepunkt doch erst unter Josquin erreichte.

Die Ausdrücke *Canon* und *Fuge* (*Fuga ligata*) bedeuten für jene Zeit dasselbe, und zwar das was wir heutzutage Canon nennen. Die eigentliche Fuge hatte man noch nicht, etwas ihr Aehnliches lehrt erst Zarlino, und die Quintfuge mit ihren Regeln entwickelte sich im 17. Jahrhundert. Doch kannte man die fugenmässige Beantwortung eines Thema schon im 15. Jahrhundert. Unter Canon aber verstand man zunächst die Regeln Zeichen und Devisen für die Auflösung des in einer Zeile notirten *Aenigmaticus* oder Räthselcanons; Tinctoris erklärt den Canon für eine Regel, die verborgene Absicht des Componisten herauszufinden.[8]) Später, als man auch anfing den Canon für alle Stimmen partiturmässig auszuschreiben, übertrug sich das Wort auf die Setzart der strengen Nachahmung selbst, welche man von dem Fliehen und Verfolgtwerden des Thema durch alle Stimmen auch Fuge (von *fugere*) nannte.

Canons aller Art mit Augmentation und Diminution (*Crescit und decrescit in duplo, triplo* etc.) sowie in der Gegen- und rückgängigen Bewegung waren schon unter Ockenheim stark im Schwunge. Man notirte sie nur in einer Zeile (*plures ex una; ex una voce tres, quatuor*) als Räthselcanons, suchte aber die Auflösung dem Sänger vielmehr zu erschweren als zu erleichtern. Man liess ihn häufig nicht nur die Eintritte der wiederschlagenden Stimmen, sondern auch die Schlüssel und Tonart errathen; ein Kyrie aus einer *Missa ad omnem tonum* von Ockenheim hat anstatt der Schlüssel nur Fragezeichen. Die Mensurverhältnisse wur-

8) *Terminorum musicae diffinitorium*, vor 1477, deutsch mit Erklärungen von Heinr. Bellermann in Chrysander's Jahrbüchern etc. I, 55 ff.

den die complicirtesten Rechnenexempel, man verwirrte den Sänger durch die unerhörtesten Taktkünsteleien; es gab Canons, in denen jede Stimme unter einem andern Taktzeichen sang.[9]) Man schrieb auch Stimmen, welche gar nicht gesungen werden durften, und das alles nicht nur ab und zu einmal zum Scherz, sondern durch ganze Messen hindurch und in der Meinung, etwas der Kunst recht Würdiges damit zu verrichten. Setzte man den Canons mitunter auch gewisse Sprüche und Motto's als Fingerzeige für die Auflösung bei, so waren sie doch so dunkel und ihre Zahl wuchs alsbald so ins Massenhafte, dass dem Sänger schliesslich doch nicht viel damit genützt war. Die Stimmenzahl stieg zuweilen ins Uebertriebene, es wurden Tonsätze für 30 und mehr Stimmen geschrieben, doch war die Setzart für mehrere reale Chöre zu Ockenheim's Zeit noch nicht bekannt, sondern wurde erst durch Willaert aufgebracht; 30 obligate Stimmen in einen Chor zu bringen, ist aber unmöglich, also waren solche vielstimmige Sätze (darunter auch der *Garritus* oder das Geschwätz von Ockenheim für 36 Stimmen) von der Art der Kreisfugen oder Cirkelcanons, deren es später noch für viel zahlreichere Stimmen gegeben hat, wie z. B. der Salomonische Knoten oder musikalische Irrgarten von Valentini zu 96 Stimmen, für den Athanasius Kircher (Musurgie) aber sogar eine Auflösung zu 512 Stimmen in 128 Chören fand.[10]) Von solchen Canons abgesehen haben die Niederländer bis auf Willaert nicht mehr als fünf und höchstens sechs Stimmen im Tonsatze verwendet. Wenn wir nun freilich auch mehr von der Künstelei als von der Kunst des Ockenheim'schen Zeitalters wissen, so darf man ihm doch wenigstens eine sehr hoch gestiegene Beherrschung des obligaten Contrapunkts zugestehen. Der Wohlklang leidet in den ihm angehörenden bekannt gewordenen künstlichen Sätzen allerdings häufig unter der Gebundenheit der Stimmen, die Harmonie erscheint nicht vollkommener und correcter als bei Dufay, von Individualisirung und Ausdruck in der Melodie ist auch noch so gut wie nichts zu spüren; doch hat der Tongang immerhin eine biegsamere Cantilene gewonnen

9) Einen solchen ganz unausführbaren vierstimmigen Canon in der hypodorischen Tonart mit vier verschiedenen Taktzeichen (*Fuga quatuor vocum ex unica*) von Pierre de la Rue aus Glarean's Dodekachordon S. 445, findet man aufgelöst bei Heinr. Bellermann, die Mensuralnoten etc. S. 62.

10) Aus späterer Zeit giebt es solche polymorphische Canons von Michael Romanus, dem oben genannten Francesco Valentini, Angelo Berardi, Theil, Stölzel und anderen. Näheres darüber bei Fr. Wm. Marpurg, Abhandlung von der Fuge, Berlin 1753—54, II, 71.

und die Stimmführung giebt sich ungezwungener und geschmeidiger. Da die Componisten zugleich selbst Sänger waren und die Praxis des Gesanges inzwischen ebenfalls sich entwickelt hatte, kamen ihnen die hierin gemachten Erfahrungen nun auch beim Contrapunktiren zugute.

Auffallend erscheint uns heutzutage an den Vocalwerken bis Ende des 16. Jahrhunderts die häufig ganz aussergewöhnlich tiefe Lage der Sopran- und Altstimme. Dieser Umstand hängt mit ihrer Besetzung in den damaligen Capellen zusammen. Man bediente sich dazu sogenannter Falsetisten oder, wie sie auch hiessen, *Alti naturali, Tenori acuti.* Sie waren keine Castraten sondern Männer, die durch natürliche Anlage und Entwickelung des Falset eine ausserordentliche Höhe, sogar bis ins zweigestrichene *a* des Sopran erreichten. Namentlich Spanien scheint ausgezeichnete Falsetisten geliefert zu haben, welche in der päpstlichen Capelle auch stark begehrt waren. Singknaben verwendete man vorläufig nur zum Choralisiren und zur einfacheren Figuralmusik; in den künstlichen Messen und Motetten waren sie nicht gut brauchbar, weil sie das verwirrte Mensuralsystem zu bewältigen und die Geheimnisse des Räthselcanons schwerlich zu lösen vermocht haben werden. Ausserdem müssen gute Falsete häufiger gewesen sein als schöne Knabenstimmen, und noch Ludovico Viadana sagt in der Vorrede zu seinen geistlichen Concerten, welche zuerst im Jahre 1602 erschienen, „dass die Falsetti allezeit einen lieblicheren Laut und Harmonie in die Orgel gäben, denn die rechten Discant; sowohl weil die jungen Knaben im Gesange nicht so scharf aufmerken, und nicht in der Lieblichkeit so hoch sich befleissigen. Wiewohl ein vortrefflicher Discantist mit keinem Werth zu vergleichen und weniger gefunden wird denn ein schwarzer Schwan, doch werden sie bisweilen angetroffen“ (Frankfurter Ausgabe von 1626). Als die Notirung sich vereinfacht hatte, spielten die Singknaben in den Hofcapellen und besonders in den protestantischen Kirchenchören eine weit grössere Rolle. Frauen aber liess man auch noch weit später gar nicht zum Kunstgesange in der Kirche zu, weil man ihre Stimmen als zu sinnlich und durch ihre Reize den Gottesdienst störend ansah. In früheren Zeiten hatte man ihnen hie und da sogar das Mitsingen in der Gemeinde verboten, denn Paulus sagt: „Eure Weiber lasset schweigen in der Gemeinde“, was einige Bischöfe und Kirchenvorsteher dahin auslegten, dass der Apostel auch wohl das Mitsingen der Weiber beim Gottesdienste darunter mit begriffen wissen wolle. Allgemein gewesen ist dieses Verbot

aber niemals, der heilige Ambrosius rühmt sogar den lieblichen Zusammenklang der Stimmen der Jünglinge und Jungfrauen im Psalmengesange und in den ersten Jahrhunderten der Kirche sangen Weiber und Kinder überall mit. Vom kirchlichen Kunstgesange aber, ausgenommen in den Nonnenklöstern, blieben die Weiber in alter Zeit von vorne herein ausgeschlossen, schon weil die Chöre aus Priestern bestanden, die kirchlichen Kunstsänger alle dem geistlichen Stande angehörten, also keine Weiber unter sich dulden konnten. Castraten gebrauchte man im 15. Jahrhundert noch nicht, wenngleich man sie schon in vorchristlicher Zeit gekannt hat. Am frühesten kommen sie, wie es scheint, in der bairischen Capelle vor, nämlich schon 1562; allgemeiner wurden sie aber erst von 1600 an, als der Solokunstgesang sich zu entwickeln anfing und der concertirende Stil aufkam, womit die Ansprüche an die Kehlfertigkeit der Sänger und die kunstmässige Bildung der Stimmen sich steigerten. In die päpstliche Capelle wurden schon mit Beginn des 17. Jahrhunderts Castraten aufgenommen, und zwar, wie erzählt wird, auf ausdrücklichen Befehl des heiligen Vaters und des Sträubens der andern Sänger gegen ihre Genossenschaft ungeachtet. Angeblich ist Girolamo Rosini der erste Castrat unter den päpstlichen Sängern gewesen und schon 1601 installirt worden; als letzter Falsetist der Capelle wird der Spanier Giovanni de Sanctos, welcher 1625 zu Rom starb, genannt. Für die Folge soll gerade der Kirchenstaat insbesondere fleissig im Castriren gewesen sein; doch ist die Geschichte von dem päpstlichen Breve, welches die Castration durch die Worte *ad honorem Dei* sogar sanctionirt haben soll, wohl nichts weiter als eine Anecdote. In Deutschland und England scheint dieser Unfug nur äusserst vereinzelt vorgekommen zu sein, man bezog seine Castraten aus Italien; auch in Frankreich gehörte er zu den Seltenheiten.

Bedeutende Zeitgenossen des Ockenheim sind neben dem erwähnten Godendag noch die Niederländer Johannes Regis, Wilhelm Faugues, Firminus Caron, Busnoys, der als Tonlehrer und Schriftsteller berühmte Johannes Tinctoris und seine Collegen zu Neapel Guilelmus Guarnerii und Hycaert. Insbesondere hoch gepriesen wird **Jacob Obrecht** (Hobrecht) um 1475 zu Utrecht blühend. Glarean sagt von ihm[11], er habe so viel Feuer und Erfindungskraft besessen, dass es ihm ein Leichtes gewesen sei, in einer Nachtwache eine ganze, durch ihre

11) Dodekachordon, Basel 1547, S. 456.

Vortrefflichkeit die Bewunderung des Kenners erweckende Messe zu schreiben. In allen seinen Werken offenbare er eine gewisse Majestät und verstünde überall Maass zu halten. Dass er den berühmten Erasmus von Rotterdam in der Musik unterrichtet habe, erzählt Glarean ebenfalls. Unter seinen wenigen bekannt gewordenen Arbeiten befindet sich auch eine lateinische Passion nach dem Matthäus, 1538 gedruckt, eins der ältesten auf uns gekommenen Werke dieser Gattung; ihr ganzer Text ist durchweg, einschliesslich der Reden des Evangelisten und der handelnden Personen, in vierstimmigem Chor behandelt — eine musikalische Form der Passion, welche im 16. Jahrhundert eben so häufig vorgekommen zu sein scheint als die dramatisirende. Zwei grosse deutsche Zeitgenossen des Ockenheim sind Heinrich Isaac und Heinrich Finck. **Heinrich Isaac,** von den Italienern Arrigo Tedesco (Enrico der Deutsche) umgetauft, war etwa um 1440 geboren, hielt sich lange in Italien auf und stand um 1475 als Capellmeister an S. Giovanni zu Florenz unter dem kunstliebenden Herzoge Lorenzo il Magnifico, an dessen Hofe auch Josquin, Obrecht, Alexander Agricola und Peter Aaron lebten. Zuletzt war er Kaiser Maximilian's I (1493—1519) Capellmeister und Ludwig Senfl's Lehrer. Als Componist gehört er unter die Besten seiner Zeit, sowohl auf kirchlichem als auch, und ganz insbesondere auf weltlichem Gebiete, Ockenheim erscheint mit ihm verglichen trocken und nüchtern. Burney meint zwar, seine Melodie und Harmonie entbehre der Anmuth und Schönheit, sie sei hart, eckig und unbeholfen; aber schon Glarean, der in seinem Dodekachordon mehrere Stücke von Isaac mitgetheilt hat, spricht (S. 460) bewundernd von der Kraft und dem Ausdrucke, welche dieser Meister den Kirchengesängen durch seine Harmonie verliehen habe. Als einen Charakterismus seiner Setzart führt er an, er habe gern um eine lang gehaltene Note in einer Stimme, die übrigen schnell sich herumbewegen lassen, „gleich wie durch den Sturm erregte Meereswogen den Fels zu umspielen pflegen.“ Doch theilt er kein Beispiel dafür mit, überhaupt urtheilt Forkel (Geschichte II, 671), dass bekannt gewordene kirchliche Tonsätze Isaac's denen seiner Zeitgenossen zwar nicht nachstünden, doch auch nicht vorzuziehen seien, wofür er als Beleg ein vierstimmiges *Loquebar de testimoniis* aus dem Glarean S. 330 giebt. Als Erfinder und Setzer schöner weltlicher Lieder überragt Isaac seine Mitlebenden allerdings bei weitem, „hierin hat er eine Klarheit des Gesanges“, sagt Forkel weiter mit richtiger Schätzung, „einen so schön und richtig markirten Rhythmus, und eine so vollkommen reine und zwanglose

Harmonie, dass man glaubt, Werke im gebildeteren Stil des 18. Jahrhunderts zu hören. In dieser Rücksicht hat Isaac einen Riesensprung über den Geist seines Zeitalters hinaus gemacht." (Geschichte II, 676). Das von Forkel ebendaselbst mitgetheilte vierstimmige Lied Isaac's „Es het ein Baur ein Töchterlein" bestätigt seine Aussprüche. Lieder und Gesänge dieses Tonmeisters sind gedruckt in den Sammlungen von Forster 1539, Kriesstein 1540, Johann Ott (115 guter neuer Lieder etc.) 1544, in Ochsenkhun's Lautentabulaturbuch 1558 und anderen ähnlichen Werken, woraus man ersieht, wie gesucht und beliebt seine Arbeiten gewesen sein müssen. Die schöne Melodie des Wanderliedes „Innsbruck ich muss dich lassen", welche zu geistlichem Text („O Welt, ich muss dich lassen"; „Nun ruhen alle Wälder") in den Gemeindegesang der Protestanten übergegangen ist, wird ihm zugeschrieben; wiewohl bis jetzt noch unerwiesenermassen. **Heinrich Finck** blühte ebenfalls bereits um 1480 und war gleich seinem grossen Zeitgenossen Isaac so angesehen und beliebt, dass seine Lieder noch im Jahre 1536 aufgelegt wurden.

Als Lehrer entfaltete Ockenheim eine umfassende Thätigkeit, eine ganze Reihe ausgezeichneter Meister gingen aus seiner Schule hervor oder standen wenigstens in sehr naher Beziehung zu ihr. Darunter gehören Pierre de la Rue (Petrus Platensis), ein Niederländer oder Franzose; desgleichen die Niederländer Alexander Agricola, Antonius Brumel, Gaspard, Compère, Prioris und andere, welche aber sämmtlich gleich Ockenheim selbst von Josquin des Près, seinem grössten Schüler und dem grössten Meister der Niederländer bis auf Orlandus Lassus hin, sich überstrahlt sehen mussten.

Josquin des Près (Jossien, Jodocus Pratensis, Josquinus a Prato, Deprès) soll zwar nach Kiesewetter's Angabe (Geschichte 51) bereits 1455 in Ockenheim's Schule gewesen sein; doch ist er in diesem Jahre oder frühestens 1450 erst geboren. Ueber seinen Geburtsort ist man nicht einig, es wird Cambray, Condé, auch S. Quentin genannt. In den letzten Jahren der Regierung des Papstes Sixtus IV (1471—84) war er Sänger der päpstlichen Capelle zu Rom, lebte darauf unter Hercules I von Este am Hofe zu Ferrara, dann als Sängermeister oder erster Sänger am französischen Hofe unter Ludwig XII. Nachdem er noch in Diensten des Kaisers Maximilian I gestanden haben soll, ist er zu Condé 1521 gestorben. Alle Zeitgenossen und Nachfolger kommen überein im Lobe dieses mit ausserordentlicher Genialität begabten

Tonmeisters. Arbeitete er im wesentlichen auch mit dem bereits vorhandenen Material des künstlichen Contrapunkts, so fand er doch unendlich mannigfaltige Wege zu neuer Verwerthung der überkommenen Mittel, durchdrang die verwickeltsten Stimmencombinationen, welche er noch viel weiter trieb als sein Lehrmeister, mit origineller und angenehmer Melodik — man darf ihn unter die vorzüglichsten Förderer der melodisch frei durchbildeten Polyphonie rechnen. Schon Franchinus Gafor erklärt ihn 1496 für einen der bewunderungswürdigsten, angenehmsten Componisten, Joannes Spatarus (*Tractato di Musica 1531*, bei Forkel, Geschichte II, 551) nennt ihn den Ersten seiner Zeit. Alle Schwierigkeiten überwältigte er spielend und seinen gewagtesten Combinationen verlieh er durch Geschmack Charakter und Ausdruck, wirklichen inneren Kunstwerth. Glarean bemerkt auf S. 362 seines Dodekachordon, sein Genius sei ihm so zu Willen und so stark gewesen, dass ihm nichts unmöglich geblieben wäre, was er gewollt hätte; niemand könne Gemüthsbewegungen kräftiger ausdrücken, niemand sei ihm an Annehmlichkeit und Leichtigkeit zu vergleichen, wie unter den epischen Dichtern niemand mit dem Virgil verglichen werden könne; nur hätte er mit den alten Tonarten nicht so frei verfahren und sein Genie mehr in Schranken halten sollen. Luther, der ihn überaus liebte, sagte sehr bezeichnend von seiner Herrschaft über alle Kunstmittel und seinem frischen Genie: „Josquin ist der Noten Meister, die haben's müssen machen wie er wollt, die andern Sangmeister müssen's machen wie es die Noten haben wollen,“ und seine Compositionen seien „fein fröhlich, willig, milde und lieblich, nicht gezwungen noch genöthigt, und nicht an die Regel stracks und schnurgleich gebunden, sondern frei wie des Finken Gesang.“ In den Capellen verdrängten Josquin's Tonsätze alsbald alles, was vor ihm daselbst gegolten hatte, und in der päpstlichen stand er in solchem Ansehen, dass man eine beliebte sechsstimmige Motette *Verbum bonum et suave* sofort zurücklegte, als man erfuhr, nicht Josquin, sondern der nachmals ebenfalls hochberühmte Adrian Willaert sei ihr Verfasser. Wie er aber seine Zeit an Talent überragte, so war er auch hinsichts mancher Schwächen ihr allerdings kaum minder stark potenzirter Ausdruck. Wiewohl einerseits neben seinen Talenten auch sein ganzes Thun, sein ausserordentlicher Fleiss, sein jederzeit sorgsames Ausfeilen aller Arbeiten und andere ähnliche Eigenschaften ihn als ächten Künstler kennzeichnen, so vermochte er doch andrerseits seinen überreichen Genius nicht jederzeit zu beherrschen, wie schon Glarean ihm nachsagte, sondern

liess sich von ihm fortreissen und zu virtuosen Ausschweifungen verleiten, welche bei ihm allerdings immer noch weit reizender erscheinen als bei minder Begabten, gerade darum aber schwächeren Nachahmern auch um so gefährlicher werden mussten. Daher muss die Epoche des Josquin, wiewohl sie als eine Periode hohen Musikaufschwunges und bedeutender Entwickelung der melodisch durchbildeten Mehrstimmigkeit erscheint, doch nicht minder als eine Zeit tiefen Verfalls der Kirchenmusik nach ihrer ideellen Seite hin bezeichnet werden. Um die heiligen Texte hatten die Niederländer niemals viel sich gekümmert, was man ihnen auch ganz besonders zum Vorwurf machte; Josquin's Schüler Coclicus sagt, dass sie meistens nicht einmal die Silbenquantität gekannt hätten. Man war mit der verwickelten Tonfügung zu sehr beschäftigt, um viel nach den Worten zu fragen; überdiess konnte man ja in dem Stimmengewirr mit „prasselnden Fugen und polternden Contrapunkten" auch nicht das Geringste davon verstehen. Selbst manche der angesehensten Meister sollen mitunter erst die Musik gemacht und dann irgend einen Text dazu gewählt haben.[12]) Von den Texten der Messen schrieb man nach wie vor nur die Anfangsworte hin, wobei es denn wohl vorkam, dass zu einer Melodiephrase mehr Silben vorhanden waren als sie Töne enthielt, und der Sänger zusehen konnte, wo er die übrigen lassen mochte. Auch in der Kirchenmusik legte man zuweilen, um recht beziehungsreich und bedeutsam zu erscheinen, einem und demselben mehrstimmigen Tonstücke verschiedene Texte zugleich unter, so dass jede Stimme etwas Anderes sang. Von Josquin giebt es nach Baini einen vierstimmigen Satz, in welchem die eine Stimme das *Ave Regina*, die andere das *Regina coeli*, die dritte das *Alma redemptoris* und die vierte das *Inviolata integra* singt. Dass der Hörer hierbei von Sinn und Worten eben so wenig etwas verstehen wie die Musik

12) Daneben spielte man mit den unerheblichsten Witzen und Einfällen. So componirte Josquin, wie Marpurg erzählt, als Ludwig XII ein ihm gegebenes Versprechen nicht sogleich erfüllte, eine Motette: *Memor esto verbi tui*, und als der König diesen Wink noch nicht recht verstand, eine zweite: *Portio mea non est in terra viventium*. Als Josquin nun endlich seine Absicht erreicht hatte, bezeigte er dem Könige seinen Dank mit einer dritten: *Bonitatem fecisti cum servo tuo*. „Die Kenner aber wollen bemerkt haben, dass Josquin sein Verlangen besser als seine Dankbarkeit ausgedrückt habe." (Historisch-Kritische Beiträge etc. Berlin 1754—60; II, 317). Bei einer ähnlichen Gelegenheit setzte er die Messe *Laisse faire a moi*, in welcher immer eine Stimme mit *la sol fa re mi* herumlief, um jenes *laisse faire* vernehmlich zu machen.

etwas ausdrücken konnte, braucht eben nicht bewiesen zu werden. Besonders beliebt waren solche Stücke in der weltlichen Musik jener und noch späterer Zeit; man nannte sie *Messanze*, *Mistichanze*, *Quodlibets*, und es waren lustige Gesänge „von allerlei Clausuln und possirlichen Liedern, wie ein Bettlermantel zusammengeflickt", wie noch Christoph Demantius (*Isagoge* 1656, Appendix) erklärt. Michael Prätorius nennt sie (in seinem weiter unten noch häufig vorkommenden *Syntagma musicum* 1619 T. III, *p.* 17) „eine Mixtur von allerlei Kräutern, *una salata de Mistichanza*. Da nämlich aus vielen und mancherlei Motetten, Madrigalien und andern deutschen weltlichen auch possirlichen Liedern eine halbe oder ganze Zeile Text, mit den Melodien und Noten, so dazu und darüber gesetzt sind, herausgenommen und aus vielen Stücklein und Fläcklein gleichsam ein ganzer Pelz zusammen gesticket und geflicket wird." Allerhand Melodiestücke aus Volksliedern und andern Gesängen mit Brocken von Texten des verschiedensten Inhaltes, gleichsam Stimmen aus den mannigfaltigsten Lebenskreisen, wirrten darin anscheinend in lockerster Willkür, wiewohl keineswegs ohne Absicht, Bezüglichkeit und Kunstgeschick, bunt durch einander: „Stimmen des Ritters und des Bauern, des Landsknechtes und des Bettelmönchs, des liebenden Paares und zuchtlosen Werbers, des Landläufers und Gaudiebes, der possenhaften Martinsgesänge und scharfen Spottlieder, die kaum angeklungen, durch andere schon wieder verdrängt sind."[13])

Baini erzählt noch (a. a. O. 162), dass manche schwache Componisten zur Zeit des Josquin die Noten auf dem Papier mit einer dem Textinhalt analogen Farbe gemalt hätten: Um Finsterniss, Tod und Verdammniss auszudrücken, hätte es lauter schwarze Noten gegeben; Blut, Wunden, Purpur seien durch roth colorirte versinnlicht worden; wo von Pflanzen, Feldern, Weinbergen die Rede gewesen, da hätte die ganze Partitur grün ausgesehen — als ob die äussere Bildlichkeit hätte ersetzen sollen, was der Musik an Anschaulichkeit und Charakteristik noch abging. Immerhin aber dürfte es schwer halten zu entscheiden, ob diese bedeutsame Schilderei wirklich auf Rechnung der

13) Winterfeld, Zur Geschichte heiliger Tonkunst, 2 Bde. Leipzig 1850—52, Bd. II, 281. — Zwei solcher Quodlibets von dem sächsischen Capellmeister Matthäus le Maistre theilt Otto Kade in seiner Biographie dieses Tonsetzers, Mainz 1862 als Bsp. 16 und 17 mit. Das erste „*Venite* ihr lieben Gesellen" ist fünfstimmig, das andere, „Ob ich schon arm und elend bin" ist siebenstimmig. In beiden, namentlich im ersteren, sind die verschiedenen Texte und Melodien auf eine muntere und geschickte Art in einander verflochten.

Componisten selbst zu bringen, oder nicht vielmehr nur ein Verdienst poetischer und feinsinniger Notenschreiber gewesen sei. Wiewohl ähnliche Spielereien auch noch in bereits sehr „aufgeklärten" Zeiten vorkommen. Mattheson z. B. unterliess nicht, in seiner Brockes'schen Passion (1718) die auf dem gegeisselten Rücken des Heilandes als Gnadenzeichen erscheinenden „Regenbogen ohne Zahl" durch lauter im Bogen geführte Balken der Zweiunddreissigtheil-Figuren auch dem Auge des Partiturlesers zu veranschaulichen.

Auf Naturmalerei und Programmcomposition in der Vocalmusik verstand man sich in der Periode Josquin's schon ganz vortrefflich. Tonschilderungen von Hergängen und äusseren Ereignissen und Gegenständen waren im 16. Jahrhundert allgemein beliebt und verbreitet. Die Musik rang nach Selbständigkeit der Gestaltung, und die damals alle Volkskreise durchdringende Lust an Darstellungen der verschiedensten Art führte auch zu Versuchen einer Versinnlichung von mancherlei Hergängen durch Musik allein. Von ästhetischen Scrupeln inbetreff etwaiger Ueberschreitung der Kunstgrenzen fühlte man sich noch nicht mehr geplagt, als etwa die Programmcomponisten heutiger Tage, ging aber mit viel mehr Unbefangenheit ans Werk und setzte Musiken „über die Wappen der Kunstmäcene, schrieb Canons über Berge, Flüsse, Thürme etc." (Baini). Besonders aber Schlachten waren ein willkommener Gegenstand musikalischer Malerei. Der in diesem Genre vorzugsweise starke Franzose Clement Jannequin, ein Schüler des Josquin und ausgezeichneter Contrapunktist, malte unter andern auch die Schlacht bei Marignano, mit allen Commandorufen und Trompetensignalen der Reiterei, dem Knattern der Musketen, Pfeifen Sausen und Einschlagen der Kugeln, Säbel- und Hellebardengeklirr — alles mit der Stimme durch ähnliche Laute und nachahmende Tonphrasen dargestellt, bis endlich der Feind wankt und seine in barbarischem Deutschwälsch herausgestossenen Verwünschungen das allmälig verhallende Triumphgeschrei der abziehenden Sieger durchtönen[14]. Nicht weniger verlockend erschien dem Meister Jannequin der pariser Marktspectakel; einen vierstimmigen Satz, *les cris de Paris* (1545),

14) Aehnliche Schlachtenstücke giebt es von dem vorhin genannten Matthäus le Maistre (*La battaglia Tagliana*, 1552), von Tomaso Cimelli und Trojano; selbst Andrea Gabrieli setzte zwei 1592 veröffentlichte Schlachtgemälde zu acht Stimmen, und noch 1608 verfertigte der Wolfenbüttler Capellmeister Thomas Mancinus ein solches Tonstück zum Gedächtniss an die Schlacht bei Sievershausen. Für Instrumente kommen musikalische Schlachtenbilder bekanntlich noch in der allerneuesten Zeit vor.

wobei er zusammen aus den angenehmen Modulationen der Ausrufe, womit Fisch- und Gemüseweiber sowie andere Strassenverkäufer ihre Waare ausbieten. Dem Johannes Eccard (Cap. VII.) bot wiederum das Treiben auf dem Marcusplatz zu Venedig Stoff und Veranlassung zur musikalischen Schilderung einer ähnlichen Volksscene. Mögen solche Dinge uns auf den ersten Anblick auch immerhin kindisch und unreif erscheinen, so darf man doch nicht verkennen, dass ihnen auch ein tieferer Zug zu eigen war: das Wohlgefallen an dem Vermögen, auch das Verschiedenartigste und Gegensätzlichste durch die Kunst zu vereinen und in Harmonie zu bringen. Mithin lag ihnen doch ein hoher Begriff von der Musik und ihrer Macht zugrunde. Die Kirchenmusik aber verweltlichte währenddem aufs Aeusserste. Man nahm keinen Anstand mehr, Lieder von anstössiger und obscöner Art, gewöhnliche Reisser und Rutscher als Tenor in den Messen und Motetten zu verarbeiten, und Baini sagt, „die Componisten hätten sich für grosse Meister gehalten, wenn es ihnen gelang, mit ihren eigenen Erzeugnissen für die Kirche die Tanzlust der Zuhörer zu erwecken. Die meisten von Josquin's Kirchencompositionen waren ein Gegenstand der Unterhaltung für lustige Gesellschaften, man sang dort seine Messen und tanzte nach seinen Kirchenmelodien" (S. 161 f.). Wenn auch Baini die der Epoche des Palestrina voraufgehenden Zustände zu Gunsten dieses seines Abgottes unwillkürlich in ein sehr grelles Licht setzt, so kennzeichnen doch auch bedeutende Zeitgenossen die Entartung der damaligen Kirchenmusik mit starken Worten. So unter andern Erasmus von Rotterdam, der sie ein Geschrei und Getümmel verschiedener Stimmen nennt, „desgleichen man in den griechischen und römischen Theatern niemals gehört haben dürfte. Verliebte unzüchtige Gesänge liessen sich hören, welche sonst nur die Tänze der Buhlerinnen und Spassmacher begleiten; man rennt in die Kirche wie vor die Bühne, des Ohrenkitzels wegen" etc. Die grösste Schuld daran trug freilich die katholische Kirche selbst in ihrer damaligen Versunkenheit, aus der sie erst durch die reformatorischen Bestrebungen in Deutschland etwas aufgestört würde. Das schändliche Treiben einer verkommenen und verwahrlosten Priesterschaft, welche die schmachvollste Entweihung des Heiligthums durch die Esels- und Narrenfeste und anderen in die heiligen Spiele eingerissenen Unfug geschehen liess, konnte kaum anders, als auch die Musik auf Abwege leiten, anstatt dass die Kirche ihr auf den Bahnen zum Höchsten hätte voranleuchten sollen. Jene, die Musik, kam aber noch eher zur Besinnung; denn nicht nur bei

mehreren unter Josquin's Nachfolgern macht ein deutliches Streben nach mässigerem und verständigerem Gebrauche der Kunstmittel sich geltend, sondern auch in manchen von Josquin's eigenen Messen und Motetten treten Züge von ernster Grösse und erhabener würdiger Einfachheit hervor, deren Vorhandensein Palestrina's nachmaliges ruhmvolles Verdienst um die Entfaltung des grandiosen *A-cappella*-Stiles zwar nicht schmälert, doch aber sein Auftreten und Wirken durchaus nicht mehr so unvorbereitet erscheinen lässt, wie manche seiner einseitigen Verehrer uns zu glauben veranlassen wollen. Sie beweisen vielmehr, dass Keime zu dem von Palestrina allerdings zur Blüthe gebrachten edlen und erhabenen Kirchenstil bereits bei Meistern der ihm voraufgegangenen Epoche, und insbesondere bei seinem grössten Vorgänger Josquin vorhanden sind. Man würde daher sehr fehl greifen, wenn man durch Baini und andere sich verleiten liesse, das Musikzeitalter des Josquin vorzugsweise nach jenen Ausschreitungen der Virtuosität beurtheilen zu wollen; das allerdings üppig wuchernde Gestrüpp reichlichen Unwesens vermag doch nicht die innerhalb dieser Epoche rasch vorwärts drängende Entwickelung der Musik unkenntlich zu machen.

Die Werke des Josquin sind sehr zahlreich und bestehen aus drei Büchern Messen (durch Ottavio Petrucci in den Jahren 1502 und 1503 gedruckt und 1514—16 zum dritten male aufgelegt); aus vielen Motetten, deren eine Anzahl in den *Motetti de la Corona* 1514—19 stehen; ferner aus Psalmen und altfranzösischen Chansons. Das Meiste davon ist gedruckt, Einzelnes noch in neuerer Zeit. Eine Reihe Josquin'scher Tonsätze haben Glarean, Sebald Heyden und andere Theoretiker des 16. Jahrhunderts in ihre Lehrbücher, sowie Burney, Forkel und Kiesewetter in ihre Geschichtswerke aufgenommen.

Als die hervorragendsten Schüler Josquin's sind zu nennen die Niederländer Adrian Petit Coclicus, nachmals in Deutschland wirkend, namhafter Schriftsteller, als Componist aber wie es scheint nicht von Bedeutung; Johann Mouton, ums Jahr 1510 blühend, Motetten- und Hymnencomponist, Lehrer des Adrian Willaert; Nicolaus Gombert, Capellmeister Carl's V, um Mitte des 16. Jahrhunderts schaffend. Zahlreiche Motetten dieses Tonsetzers sind in verschiedenen Sammlungen zu Venedig herausgekommen; desgleichen einige Messen und eine Anzahl Chansons. Hermann Finck rechnet ihn unter die Erfinder, welche ihren Nachkommen neue Wege gewiesen haben; Jaquet von Berghem (in Italien Jacquet de Mantua genannt); Giacomo Arcadelt, 1539 Sängermeister der Knaben an St. Peter im Vatican, 1540 Sänger der päpstlichen

Capelle, später Capellmeister des Cardinals von Lothringen; sehr angesehen als Componist vieler Messen und Motetten, insbesondere aber als einer der ältesten und bedeutendsten Madrigalisten. Seine Madrigale erschienen zu Venedig von 1538—59 in sechs Büchern, wovon das erste bis 1617 eine sehr grosse Anzahl Auflagen erlebte. Auch einige Franzosen hatte Josquin unter seinen Schülern, darunter den bereits genannten Clement Jannequin, von dem eine Anzahl Sammlungen Chansons in den Jahren 1533—58, ausserdem 1544 *Inventions musicales* und 1545 jene Schlacht bei Marignano gedruckt worden sind; ferner Certon, Maillard, Bourgogne und andere. Dass Heinrich Jsaac ein Schüler des Josquin gewesen sei, behauptet Kiesewetter zwar an verschiedenen Orten, aber doch zu augenfällig ganz grundlos, denn Jsaac stand bereits auf dem Gipfel seines Ruhmes, als Josquin noch ein ganz junger Mann war. Angesehene Zeitgenossen des letzteren waren ausser seinen Mitschülern bei Ockenheim (Pierre de la Rue, Agricola, Brumel, Compère, Gaspard etc.) noch der Franzose Eleazar Genet, von seiner Vaterstadt Carpentrasso genannt, erst Sänger und dann seit 1518 Capellmeiser der päpstlichen Capelle zu Rom, wohin er nach einem längeren Aufenthalte zu Avignon auch wieder zurückkehrte; die Deutschen Stephan Mahu um 1520 blühend, vortrefflicher Tonsetzer geistlicher Melodien und Verfasser von Lamentationen in einem bereits einfachen grossen Stil, welcher in ihm gewissermassen einen Vorläufer des Palestrina erkennen lässt; Thomas Stolzer, um 1520 Capellmeister des Königs von Ungarn; etwas später Benedict Ducis, Sixtus Dietrich, Gregor Meyer und andere mehr, welche bereits dem Kreise der Setzer geistlicher Melodien der protestantischen Kirche angehören, deren Epoche mit dem Erscheinen des Walther'schen Gesangbuches 1524 beginnt, wovon im 7. Capitel ausführlicher die Rede sein wird. —

Von unberechenbarem Einflusse auf die gesammte Musikpflege war die Erfindung des Notendruckes mit beweglichen Metalltypen durch Ottavio Petrucci da Fossombrone im Jahre 1502. Der bis dahin und auch später noch hin und wieder gebräuchliche Holztafeldruck war umständlich, schwerfällig und obenein theuer, Abschriften waren noch viel kostspieliger und schwerer zu erlangen, daher diese neue Erfindung für die Musik ein ähnlicher Segen werden musste, wie die Buchdruckerkunst für die Ausbreitung der Wissenschaften. Anfangs druckte Petrucci zu Venedig unter einem 1498 von der dortigen Signoria auf zwanzig Jahre ihm ertheilten Privilegium, welches nach Ablauf noch auf weitere fünf Jahre ver-

längert wurde. Im Jahre 1513 kehrte er jedoch in seinen Heimathsort Fossombrone zurück, woselbst er unter einem vom Papst Leo X. ihm ausschliesslich gewährten Vorrechte Musikwerke für Orgel und Gesang zu drucken, welches für die gesammte Christenheit auf fünfzehn Jahre Geltung haben sollte, seine Arbeiten fortsetzte. Seit 1523 scheint er jedoch den Notendruck ganz aufgegeben und nur noch Bücher gedruckt zu haben. Er starb 1539.

Das älteste, bereits im Jahre 1502 aus seiner Druckerei hervorgegangene Werk ist eine Sammlung von 33 dreistimmigen Motetten des Josquin, Compère, Brumel, Gaspard, Ghiselin, Alex. Agricola und Pinarol. Darauf folgten in demselben Jahre fünf Messen des Josquin, im nächsten Jahre zwei andere Bücher Josquin'scher Messen, und das unter dem Titel *Canti cento cinquanta* berühmte Sammelwerk meist französischer weltlicher Lieder von verschiedenen Tonsetzern. Ferner Messen von Obrecht, Brumel, Ghiselin, Pierre de la Rue, 1504 von Alex. Agricola, dann in der Folge eine grosse Anzahl Messen und Motetten der angesehensten Tonmeister. 1507 vier Bücher Lautentabulaturen; in den Jahren 1504—8 die sehr merkwürdigen neun Bücher italienischer *Frottole* (s. weiter unten); 1514—19 erschienen die berühmten vier Bücher *Motetti de la Corona*, so genannt von einer auf dem Titel befindlichen Krone, zahlreiche Tonsätze von Josquin, Carpentras, Mouton, Fevin, Brumel, Lupus, Loyset, Costanzo Festa und andern enthaltend.

Petrucci's Erfindung verbreitete sich ziemlich schnell, und noch in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden eine ganze Reihe angesehener Notendruckereien. In Deutschland trat schon im Jahre 1507 Erhard Oeglin oder Oglin zu Augsburg mit seinem ersten Notendrucke, und zwar, wie man sagt, als selbständiger Erfinder auf; das in diesem Jahre von ihm gedruckte Werk enthält unter dem Titel *Melopoiae* etc. Tonsätze zu antiken Oden von Peter Tritonius[15]. Zu Mainz druckte seit 1512 Peter Schöffer der Jüngere, Förderer und Verbesserer dieser Kunst. In Nürnberg florirten etwas später die Notendruckereien des sehr thätigen Hieronymus Andreä, genannt Formschneider (Graphäus) seit 1530; des Johannes Petreius seit 1539; des Montanus und

15) Vgl. das weiter unten genauer angeführte Werk von Anton Schmid, S. 158. Nach F. W. Arnold's Angabe in Chrysander's Jahrbüchern etc. II, 17 Anm. ist dieser Druck jedoch nicht mit beweglichen Notentypen hergestellt, sondern ein Holztafeldruck. Der früheste deutsche Notendruck mit beweglichen Typen ist das Liederbuch bei Arnt von Aich um 1519 oder einige Jahre früher.

Neuber seit 1542. Der berühmte und um die Veröffentlichung von Musikwerken sehr verdiente Johann Ott scheint Formschneider's Compagnon oder Geschäftsführer gewesen zu sein; nach Anton Schmid war er Kunsthändler und einer der ersten Musikverleger, schon 1533 durch Kaiser Ferdinand I privilegirt. In München entfaltete seit 1540 Adam Berg eine sehr ausgebreitete Thätigkeit; zu Wittenberg seit 1524 eine nicht geringere der auch als Tonsetzer, Musikschriftsteller und Förderer des deutschen Kirchengesanges ausgezeichnete Georg Rhaw; in Leipzig Nicolaus Wolrab und Nicolaus Faber. Ausserhalb Deutschland that Heinrich Petri zu Basel durch seinen schönen Druck des Glareanischen Dodekachordon 1547 sich hervor; zu Rom druckten seit 1523 Jacobus Junta und Johannes Pazotus; zu Venedig Ottaviano und später Girolamo Scotto (Scotus), besonders aber gelangte die Druckerei des Antonio Gardano, 1536 errichtet, zu weit verbreitetem Rufe; in Paris Pierre Attaignant, später Ballard; in Antwerpen Tilman Susato und noch manche andere an verschiedenen Orten. Die mehrstimmigen Musiken wurden damals jedoch noch nicht in Partituren gedruckt, sondern nur in einzelnen Stimmbüchern, eine jede Stimme für sich; der Gebrauch, die Tonwerke in vollständigen Partituren herauszugeben, fand erst ziemlich spät, nicht vor der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, allgemeinere Verbreitung. Einzelne Partituren kommen zwar schon früher und selbst schon im 16. Jahrhundert vor, doch nur sehr selten. Im 16. und bis gegen Mitte des 17. Jahrhunderts steht der Notendruck auf einer sehr hohen Stufe der Vollendung; Schärfe und Schönheit, Sauberkeit und Correctheit des Druckes, sowie auch die Qualität des Papieres sind vorzüglich. Von ungefähr 1630 an begann er sehr herunter zu kommen und bis Mitte des 18. Jahrhunderts sank er immer tiefer, so dass Gottlob Immanuel Breitkopf's Verbesserungen um 1755 fast für eine neue Erfindung gelten konnten. Ausführlicheres über den Notendruck findet man bei Anton Schmid, Ottaviano dei Petrucci und seine Nachfolger im 16. Jahrhundert etc. Wien 1845. —

So sehen wir die unmittelbare künstlerische Production der Tonmeister in glücklichem Vereine mit ausgezeichneter wissenschaftlicher Thätigkeit der weiter unten zu erwähnenden Theoretiker, unterstützt durch den Schrift- und Notendruck, für die Entwickelung der Tonkunst und die Verallgemeinerung ihres Studiums in ausgedehntester Weise und auf das Erfolgreichste wirken; wie denn auch die Anzahl der, innerhalb der nun zu besprechenden

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

vierten und letzten Periode der Niederländer in verschiedenen Ländern schaffenden und lehrenden Tonmeister ungemein gross ist. Ihren Culminationspunkt hatten die Niederländer eigentlich schon mit Josquin erreicht, doch dauerte ihre Herrschaft auch diese ganze vierte Periode (1520—60) hindurch noch unvermindert fort, in Italien war ihre Wirksamkeit seit etwa 1500 sogar umfänglicher denn vordem. Gegen das Ende dieser Epoche beginnt ihr Glanz zu sinken, ihr grösster Meister, Orlandus Lassus, steht zum grossen Theil wenigstens schon ausserhalb des eigentlichen niederländischen Musikzeitalters. Um die genannte Zeit hatten sie ihre Mission mit Ausbildung der Technik des künstlichen Tonsatzes erfüllt; die Tonkunst auch nach ihrer höheren idealen Richtung hin zu erfüllen, konnte ihnen schon der Zeit und ganzen Sachlage nach nicht beschieden sein, sondern blieb den Italienern und Deutschen vorbehalten. Die Art des Musikempfindens wurde durch die Reformation, insbesondere durch die immer weiter greifende classische Bildung und die Entfaltung und Einwirkung der übrigen Künste eine andere; Orlandus Lassus entledigte sich der Fesseln seiner Schule zwar nicht mit ähnlicher Freiheit wie Palestrina, blieb aber doch keineswegs unberührt von dem Geiste der neuen Zeit und der in Italien und Deutschland selbständig erblühenden Tonkunst des Reformationszeitalters. Doch treten die Niederländer nicht ab vom Schauplatze ihres Wirkens, ohne auch in Italien zwei bleibende Denkmale ihrer vieljährigen Herrschaft daselbst gestiftet zu haben, nämlich die in den Darstellungskreis des 6. Capitels gehörende Römische Schule des Claudio Goudimel, aus welcher ein Palestrina, Animuccia und Nanini hervorgingen; und die kaum minder bedeutende Schule des Adrian Willaert zu Venedig, deren Spuren ebenfalls bis in die neueste Zeit hineinreichen und bei deren Wirken bis 1560 wir jetzt noch etwas verweilen.

Adrian Willaert (Vuigliart, *Messer Adriano*) war zu Brügge in Flandern 1490 geboren und ein Schüler des Mouton, möglicherweise auch des Josquin selbst. Nach dem Berichte des Zarlino ging er unter Papst Leo X im Jahre 1516 nach Rom, wandte sich aber, als er hier nicht aufkommen konnte, nach Venedig, woselbst er von 1527—63 das Amt eines Capell- oder Sängermeisters am S. Marcusdome bekleidete. Durch ihn erlangte dieses Amt die Bedeutung einer musikalischen Grosswürde ersten Ranges, bis ins 18. Jahrhundert hinein haben immer nur Männer, welche unter die Besten ihrer Zeit gehören, ihm vorgestanden (Capitel VI), und hier erwarb sich auch Willaert sowohl durch seine Werke als auch durch

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Bildung einer Reihe ausgezeichneter Schüler, einen überall gefeierten Namen. Wiewohl man es auch in dieser Epoche an Künsteleien der mannigfaltigsten Art kaum weniger fehlen liess als in der voraufgegangenen, so beginnt doch ein Streben nach mehr Einfachheit und maassvollerer Verwendung der Kunstmittel sehr deutlich sich bemerkbar zu machen; besonders aber in gutem Sinne folgenreich auch für die Kirchenmusik wurde die fortschreitende Pflege eines besseren kunstmässigen weltlichen oder Kammer-Gesanges, in Italien speciell die ungemein rasch um sich greifende Beliebtheit des um 1530 von Willaert selbst aufgebrachten oder innerhalb seiner Schule entstandenen *Madrigales.*

Zwei grosse Thatsachen sind es, durch welche das geistige Leben des 16. Jahrhunderts in Schwung gesetzt wurde. Die eine ist das Wiedererwachen eines neuen und kräftigen religiösen Sinnes, welches, wie auch das damit verbundene Streben nach Erhebung der Kirche aus ihrem Zustande der Versunkenheit, nicht nur innerhalb der neuen protestantischen Kirche in Deutschland, sondern auch innerhalb der römischen in Italien und besonders unter Palestrina, eine neue herrliche Blüte heiliger Tonkunst zeitigte. Die andere ist der immer mächtiger um sich greifende Einfluss des bereits im vorigen Jahrhundert und noch früher wieder aufgenommenen Studiums der antiken Kunst, Poesie und Wissenschaft, welche in hohem Grade läuternd auf den Geschmack einwirkten und eine Fülle neuer Ideen und Anschauungen wachriefen. Für die Tonkunst wurden die classischen Studien folgenreich, insofern sie, neben der allgemeinen Geschmacksveredelung, auch in den Musikern den Wunsch, der einfacheren Art des Musikschaffens der Alten wiederum sich anzunähern, erregten. An Vorbildern antiker Musik aber gebrach es gänzlich, daher boten Metrum und Rhythmus der Dichtungen, als der Musik und Poesie gemeinsame Factoren, die nächstliegenden Anknüpfungspunkte dar. In Deutschland fing man an, neben den nationalen weltlichen Liedern, auch antike Versmaasse, besonders Horazische Oden in Musik zu setzen. Petrus Tritonius war der erste, der, durch die von Conrad Celtes zu Ingolstadt gehaltenen Vorlesungen über den Horaz angeregt, Tonsätze über Versmaasse der Alten versuchte und im Jahre 1507 bei Oeglin zu Augsburg drucken liess. Sein Beispiel fand bei bedeutenden Tonsetzern Nachahmung; so bei Ludwig Senfl (1534; 1557), von dem Tritonius vorausgesagt hatte, dass er dereinst die volle Befähigung für eine solche Aufgabe an den Tag legen werde; ferner bei Benedict Ducis (1539), dem grossen Orgelmeister Paul Hofhaimer (eben-

falls 1539) und dem als Theoretiker berühmten Glarean, wie überhaupt die Composition antiker und ihnen nachgebildeter Oden zugleich mit der mehrstimmigen Behandlung des weltlichen und Volksgesanges im ganzen 16. Jahrhundert und darüber hinaus sehr beliebt war. Auch viele geistliche Dichtungen verfasste man seit Mitte des 16. Jahrhunderts in antiken Versmaassen, und verschiedene Sammlungen solcher geistlichen Oden mit dazu gehörigen Tonsätzen (von Joachim a Burgk, Eccard und andern) sind erschienen. War die Beschäftigung der Musiker mit der antiken Poesie und ihrer Rhythmik in erster Reihe zwar nur gelehrter Natur, so war sie, wie die Beschäftigung mit dem weltlichen Liede überhaupt, doch von Einfluss auf die musikalische Rhythmik, die Melodik und ganze Tongestaltungsweise. In ein festeres rhythmisches Maass zusammengefasst, strebte der Gesang nun, um nicht bloss rhythmisches und metrisches Schema zu werden, auch nach einer den Inhalt um so mehr charakterisirenden Bewegung der Tonschritte und Hebungen und Senkungen des Tonganges. Hierdurch gewann die Melodie ein schärfer individualisirtes Wesen als in den künstlichen Contrapunkten der älteren Niederländer, in denen sie in der Regel mehr nur allgemein melodischer Tongang, als ein den Textinhalt deckendes oder wiederspiegelndes Tonbild war. Dass in den mehrstimmigen Tonsätzen der protestantischen Choralmeister schon frühe ein individuell so deutlich ausgeprägtes Stimmenleben sich entfaltete und ein solches Streben nach tonlicher Veranschaulichung des Textes sich geltend machte, ist, wenn auch weniger jener Beschäftigung speciell mit der antiken Ode, so doch dem Einflusse des Liedes mit seiner innerhalb einer bestimmten rhythmischen Form auch fester sich concentrirenden Melodik überhaupt zuzuschreiben. Jedenfalls aber trug die Kenntniss der antiken Rhythmik und Metrik wesentlich dazu bei, sowohl die musikalisch-rhythmische Bildkraft zu stärken und zu erweitern, als auch in diesem engeren Anschlusse an das Wort eine höhere und treffendere Gestaltung des Inhaltes durch den Ton zu erzielen. Stärker und unmittelbarer noch als in Deutschland äusserten sich die Einflüsse der classischen Studien auf die Musik in Italien, woselbst sie schon mit Ende des 16. Jahrhunderts den dramatischen Musikstil ins Leben riefen, nachdem sie bereits in der ersten Hälfte desselben Seculi dem für die Musikentwickelung kaum weniger wichtigen, einen bedeutenden Stilumschwung bewirkenden und eine Epoche bezeichnenden Madrigal den Boden bereitet hatten.

Die in der Kirchenmusik dieses Zeitalters vorzugsweise ge-

pflegte und die Art ihrer Kunstpflege wesentlich charakterisirende Tonform war die *Motette*. Weltlichen Ursprungs (S. 62), war sie allmälig ganz auf die Kirche übergegangen und hier nach und nach der Tummelplatz aller möglichen contrapunktischen Künste geworden. Sie erwuchs (als kirchliche Tonform) aus dem Choral; der alten Motette lag eine Melodie des Gregorianischen Gesanges, demnächst auch eines weltlichen Liedes als Cantus firmus unter, oder bot ihr das thematische Material dar. Erst in der neueren Motette des Orlandus Lassus und seiner Nachfolger, welche unter dem Einflusse des Madrigals eine an dasselbe anklingende und von der alten Motette abweichende Stilart und Haltung annahm, treten selbsterfundene Themen an die Stelle entlehnter Melodien, während Palestrina diese Kunstform im alten Sinne auf Grundlage des Gregorianischen Choralgesanges regenerirte. Der Stil der alten Motette war durchaus gebunden, ihre Entwickelung streng thematisch, der Contrapunkt beherrschte sie mit aller Kunst und Künstelei, die Regeln der Kirchentöne wurden aufs Strengste beobachtet — es war überhaupt ein Stück, womit der Schüler Proben von dem was er gelernt hatte ablegen konnte, und der Meister zu zeigen vermochte, was alles im künstlichen Satze sich leisten liess. Nun hatte die Motette, in ihrer herkömmlichen Behandlungsweise mit der Entwickelung aus und über einem gegebenen Gesange, in ihrer Einheit der contrapunktischen Durchbildung, Tonalität, und Harmonieverbindungen, allerdings zu einem festen Typus sich ausgeprägt, war aber auch gegen Mitte des 16. Jahrhunderts einer totalen Erstarrung anheim gefallen, aus welcher erst Palestrina und Lassus, jener im Anschlusse an den Gregorianischen Choral, dieser im Anschlusse an das Madrigal, sie wieder erlösten. Inzwischen aber war dem durch Beschäftigung mit antiker Kunst und Wissenschaft gereinigten Geschmack der guten italienischen Gesellschaft jener Fugenspectakel und profanirende Wortunsinn in der Motette und Messe hinlänglich zuwider geworden, um ihn eine Kunstform herbei wünschen zu lassen, in welcher eine einfachere und natürlichere Tongestaltung mit verständigerer Berücksichtigung des Textes, sowohl hinsichts der Deutlichkeit der Worte als auch ihres musikalischen Ausdrucks, Hand in Hand ginge.

Diesen Wünschen sollte das *Madrigal* Befriedigung bringen. Dem Ursprunge nach ist es ein einfaches Schäferlied, der Name kommt von *mandra* Schafheerde; *mandrano*, *mandriale* Schäfer; schwerlich von *materia*, „weil man sie nämlich zu Material-Sachen, d. i. zu täglichen und allgemeinen Vorfällen, zu geringen und groben

Materien fast immer gebrauchte,"[16]) wiewohl noch ein angesehener Schriftsteller der neuesten Zeit dieser Ableitung den Vorzug vor jener weit einfacheren und natürlicheren giebt.[17]) Das Gedicht, von italienischer Abkunft, besteht aus 12, 15 oder weniger Zeilen von ungleicher Länge und ist mehr poetische Prosa als eigentlicher Versbau. In der Regel wurde es für 3 bis 7 und 8 Stimmen componirt, den fünfstimmigen Satz liebte das Madrigal jedoch am meisten. Vor allen Dingen sollten darin Wort und Inhalt mehr Berücksichtigung finden; die Dichtung sollte nicht nur verstanden werden können, sondern man begann ihr auch mitbestimmenden Einfluss auf die ganze Formgebung und Gestaltung der Musik einzuräumen. Dem entsprechend gab man vor allen Dingen den Cantus firmus auf, weil ein solcher die Freiheit der Tongestaltung beschränkt; der ganze Gesang wurde aus frei erfundenen Motiven entwickelt, jeder Wortgedanke erhielt seine eigene ihm entsprechende Melodie, der Ausdruck wechselte nach Bedürfniss des Textes, erschien bald lebhafter rhetorisch, bald melodisch dahinfliessend. Streng an die Fuge gebunden konnte das Madrigal mithin auch nicht mehr sein, freie Imitation entspricht seiner Natur weit mehr als strenge Canonik und Fugenkunst. Seine Geschicklichkeit im Contrapunkt aber konnte der Madrigalist darum doch immer noch sehen lassen; denn neben liedartigen Madrigalen im einfachen Contrapunkt Note gegen Note, findet man sehr viele von der feinsten, interessantesten und kunstvollsten Stimmenverwebung: doch soll unter allen Umständen die Künstlichkeit nicht als solche sich geltend machen wollen und den Ausdruck beeinträchtigen. Der Rhythmik eröffnete sich in dieser Kunstform ein viel weiterer Spielraum zu prägnanter und mannigfaltiger Gestaltung, als innerhalb des in gleichmässiger Bewegung hinfliessenden Fugenstiles, worin zwar die einzelnen Stimmen ihre verschiedenen Metren haben, diese Metren jedoch sich in einander schieben und ausgleichen, während auch die rhythmische Gruppenbildung im Grossen so gut wie garnicht in Betracht kommt. Alle diese Eigenschaften des Madrigals zusammengenommen mussten mit Nothwendigkeit auch auf eine zwanglosere Behandlung der in den alten Tonarten herrschenden Diatonik hinführen und allmälig der Chromatik Eingang verschaffen, wovon

16) S. Mattheson, Vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, S. 78.

17) C. v. Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, Berlin 1834; I, 145. Noch verschiedene andere Ableitungen bei Prätorius, Syntagma III, 11; Joh. Gottfr. Walther, Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732, Art. Madrigal.

schon bei Willaert selbst die ersten Spuren sich zeigen. Das was wir geistreich im guten Wortsinne nennen, wurde, jemehr das Madrigal sich verfeinerte, ein hervorstechender Charakterismus desselben; es äusserte sich durch lebhafte, oft pikante Melodik und Rhythmik, schildernden und malenden Ausdruck, neue überraschende Wendungen der Harmonie, Mannigfaltigkeit der ganzen Tongestaltung. Freier, ausdrucksvoller und vielgestaltiger als die Motette, trat das Madrigal dieser nun gegenüber,[18]) wenn auch hinsichts des Stiles im Anfange keineswegs überall so deutlich von ihr sich unterscheidend als in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, wo seine charakteristischen Merkmale schon viel bestimmter sich ausgeprägt hatten. Bei seiner ungemein rasch um sich greifenden Verbreitung übte es auf die Motette und die gesammte Kunstmusik einen mächtigen Einfluss, der namentlich in den Nachfolgern Willaert's zu Venedig und in Orlandus Lassus deutlich zu Tage tritt. Von den besten Meistern seines beinahe zwei Jahrhunderte umfassenden Zeitalters ist es in unglaublicher Anzahl producirt worden, von Willaert, Verdelot, Arcadelt, Cyprian de Rore, Palestrina, Orlandus Lassus, Orazio Vecchi, Principe da Venosa, Claudio Monteverde, später von Legrenzi, Lotti und vielen andern, unter denen allen aber Luca Marenzio mit den ersten Platz einnimmt. Ueber geistliche Texte wurde es verhältnissmässig nur selten geschrieben, es entwickelte sich ausserhalb der Kirche und war besonders in der Kammer zu Hause, deren hauptsächlichste Zierde es ausmachte.[19]) Man spielte es auch auf allerhand Instrumenten, und

18) Unter *Stylus madrigalescus*, allgemein genommen, verstand man den freien, ausdrückenden, beziehentlich recitirenden und dramatischen Stil überhaupt. D. G. Morhof bemerkt in seinem Buche von der deutschen Sprache und Poesie 1700 S. 586, dass die Madrigale zur Musik erfunden und „angesehen in den Singspielen, die fast durchgehende Madrigale sind, mit dem *Stylo recitativo* exprimirt würden.“ Walther sagt (Musikal. Lexikon, Leipzig 1732 S. 376), „dass die italienischen Schauspiele fast durchgehends Madrigale seien.“ Mattheson (Capellmeister 78) erklärt: „der Madrigalstil gehört sowohl dort (in der Kirche) als auf der Schaubühne und in Sälen und Zimmern zu Hause. Ja, er will zu diesen Zeiten fast alles in allem sein. Oratorien, sogenannte Passiones, Selbstgespräche, Unterredungen, Cavaten, Morgen- und Abendmusiken (*aubades et serenades*), Cantaten, Arien und insonderheit die Recitativen, (welche im Grunde das eigentliche madrigalische Wesen an sich haben), alles hat dieser Stil unter seiner Gewalt. Ja, die Opern selbst sind lauter historische Madrigale.“

19) In der heutigen Musik will das Chorlied ungefähr seine Stelle einnehmen, wiewohl es an Kunstbedeutung mit dem, zu seiner Zeit eine förmliche Umwälzung und Stilwandelung bewirkenden Madrigal nicht von ferne sich messen kann.

auf die Bühne übertragen gab es in den Musikdramen den Chor ab. Nachdem es seine Herrschaft über Italien und Deutschland sowie auch nach England hin ausgebreitet hatte, wurde es seit Mitte des 17. Jahrhunderts durch die sehr beliebt werdenden Kammercantaten und später durch die Kammerduetten zwar unterdrückt, tauchte jedoch ab und zu immer wieder auf, bis es im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts für immer aus der Compositionspraxis verschwand.

Neben dem Madrigal gab es in Italien noch mancherlei andere Arten weltlicher Gesänge von allerdings bei weitem weniger edlem Charakter, welche von den *Cantori a liuto* oder Dilettanten zur Laute gesungen und von den Tonsetzern in einem einfachen kunstlosen Contrapunkt behandelt wurden. Eine grosse Rolle spielten namentlich die *Villanellen* (*Villoten*, *Canzone villanesche*) oder Bauernlieder, für gewöhnlich von ziemlich derbem und leichtfertigem, zuweilen stark frivolem Tone, doch ohne eigentlich Volksmässiges. Feiner, aber auch lasciver waren die *Villote alla Napoletana*, worin neapolitanische Singemeister vorkommen, welche jungen Damen die Anfangsgründe der Musik beibringen. Zu ihrer Zeit müssen die Villanellen und Villoten eine ungemeine Verbreitung gehabt haben, sie erschienen massenhaft und wurden durch ganz Italien nicht nur in den feinsten Gesellschaften gesungen, sondern selbst von vornehmen Damen componirt (Arteaga a. a. O. I, 193). Sehr beliebt waren auch die *Frottole*, kleine Lieder lustigen und trivialen Inhalts, Gassenhauer, von denen Petrucci in den Jahren 1504—8 jene vorhin genannten neun Bücher veröffentlichte. Die in dieser Sammlung enthaltenen Gesänge dieses Schlages sind von italienischen Tonsetzern in einem einfachen und nicht immer correcten Contrapunkt behandelt und geben dadurch einen Beweis, dass der um diese Zeit von den Italienern geübte mehrstimmige Satz noch auf keiner sonderlich hohen Stufe gestanden haben kann. Ausserdem gab es noch *Maggiolate* oder Mailieder, welche, wie auch in andern Ländern Europa's, in den ersten Tagen des Maimonats von Jünglingen zum Tanze um einen unter dem Fenster der Geliebten aufgepflanzten Maibaum gesungen wurden; *Ballate* oder Tanzlieder, *Mascherate*, *Barcajuole* oder Schifferlieder, *Carnascioleschi* oder Carnevalslieder etc. Die Beschäftigung auch mit diesen Gesängen übte auf den Stil der Tonsetzer einen guten Einfluss, insofern diese bei Behandlung so leichter Liederchen zu einem einfacheren und flüssigeren Contrapunkt sich genöthigt sahen; insbesondere aber war es das Madrigal, welches, wie auf

die Behandlung der französischen Chansons und deutschen Lieder, so auch und zwar höchst wohlthätig auf die Kirchenmusik einzuwirken begann, indem es die Tonsetzer anregte mehr auf den Text zu achten und nach Ausdruck desselben in der Musik zu streben, wodurch wenigstens in vielen Fällen eine mehr zum Natürlichen neigende Schreibart herbeigeführt wurde. Man begann auch mehrfach eine schon von Josquin gekannte und mit grosser Wirkung gebrauchte einfache Setzart Note gegen Note (*Stile familiare*) mit mehr oder weniger Freiheit anzuwenden, die Taktkünsteleien fingen von Mitte des 16. Jahrhunderts allmälig etwas nachzulassen an, und ferner wagten insbesondere die Venetianer nach und nach von der strengen Diatonik der Kirchentöne abzugehen und, wiewohl anfangs nicht ohne berechtigten Widerspruch, einigen Gebrauch von chromatischen Intervallen zu machen. Melodie und Harmonie gewannen dadurch mehr Geschmeidigkeit, Reichthum und unter Umständen mehr charakteristische Färbung, wenngleich nur sehr allmälig, die ersten Versuche mit der Chromatik kamen befremdend und gekünstelt genug heraus. Jene einfache Setzart Note gegen Note wandte man besonders auf mehrchörige Stücke an, welche zuerst in Venedig aufkamen. Und zwar ist, nach dem Zeugnisse des Zarlino, Adrian Willaert selbst der erste gewesen, der nicht nur für mehr obligate Stimmen in einem Chore als bis dahin gebräuchlich gewesen, sondern auch für mehrere reale Chöre zu schreiben angefangen hat, wodurch an Mannigfaltigkeit Pracht und Grossartigkeit der Chorwirkungen in den weiten Kirchenräumen viel gewonnen wurde. Das Urbild dieser Setzart *à due, tre etc. cori reali*, welche man von den Chortheilungen auch *a coro spezzato* nannte, war der altkirchliche Wechsel- oder Antiphonengesang, der nun in dem Gegeneinander- und Zusammenwirken ganzer, gemeinhin an verschiedenen Orten der Kirche aufgestellter Chöre eine sehr bedeutsame kunstmässige Behandlungsweise erfuhr.

Unter den sehr zahlreichen Werken des Willaert befinden sich Motetten zu 4 bis 7 Stimmen, Psalmen, Hymnen, Magnificat, auch künstliche Orgelstücke, Fantasien und Ricercari für verschiedene Instrumente; daneben sinnreiche Madrigale zu 5 bis 7 Stimmen, Canzone Villanesche etc. Die *Musica nova*, eine Sammlung von Motetten und Madrigalen zu 4 bis 7 Stimmen, welche sein Schüler Francesco della Viola herausgab, ist nach Gerber (N. Tonkünstlerlexikon IV, 579) zu Ferrara 1558 gedruckt und dann noch zweimal, in den Jahren 1559 und 1569, aufgelegt worden. In der Reihe seiner berühmtesten Schüler erscheint nur noch ein Nieder-

länder, Cyprian de Rore, 1516 zu Mecheln in Brabant geboren, 1563 Willaert's Amtsnachfolger an S. Marcus, gestorben zu Parma 1565; bedeutend als Madrigalist (Cap. VI) und kirchlicher Tonsetzer, desgleichen erfahren im Orgelspiel. Die übrigen sind bereits Italiener, nämlich Giuseppe Zarlino, der grosse Theoretiker (s. weiter unten); Costanzo Porta, aus Cremona gebürtig, Capellmeister zu Padua, Ravenna und Loretto, ausgezeichnet im kunstvollen Contrapunkt, 1601 gestorben; Alfonso della Viola, von Geburt ein Ferrareser, Capellmeister des Herzogs von Este, Madrigalist und Componist verschiedener Singspiele (Cap. IX); Nicolo Vicentino, geboren 1513, angesehener Componist sowie auch Schriftsteller. — Unter den älteren Zeitgenossen des Willaert wird mit besonderem Ruhme genannt **Costanzo Festa** zu Rom, der erste italienische Tonsetzer von hervorragender Bedeutung, schon 1514 blühend, also noch ein Zeitgenosse des Josquin. Er wurde 1517 Mitglied des Sängercollegiums der päpstlichen Capelle und starb 1545. Burney erklärt ihn für den grössten Contrapunktisten vor Palestrina, und Baini ist nicht abgeneigt sogar den directen Vorläufer des letzteren in ihm zu erkennen, und schreibt manchen seiner, an jene einfache Stilart des Josquin sich anlehnenden Arbeiten Adel Würde und Grösse zu, während Kiesewetter an ihnen allerdings Annehmlichkeit der Motive, sonst aber weder Kühnheit noch Gewandtheit der Harmonie zu rühmen weiss. Freilich ist Kiesewetter nicht zu trauen, wo es um Anerkennung eines Rivalen seiner Schützlinge, der Niederländer, sich handelt. Sonst blühten von Italienern noch der ältere Ferrabosco zu Rom 1550, sowie Palestrina und die anderen Zöglinge der Schule des Goudimel ebendaselbst; in Norditalien der Madrigalist Giovanni Leonardo Primavera, in der Lombardei 1540 geboren, dessen Madrigale, Canzone napoletane und Villotte alla Napoletana zu Venedig bei Girolamo Scotto in den Jahren 1565—78 im Druck heraus kamen. Die übrigen zu dieser Zeit in Italien lebenden Meister waren Ausländer und zwar von Niederländern: neben Claudio Goudimel und Arcadelt der Madrigalist Verdelot, von dessen Composition drei Bücher Madrigale (das zweite auch einige von Willaert und Costanzo Festa enthaltend) 1537 bei Octavianus Scotus zu Venedig erschienen; doch war schon 1536 ebenda herausgekommen *Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel lauto, intavolati per Messer Adriano, novam. stamp.*, vgl. Anton Schmid a. a. O. 123. Ferner Ghiselino d'Ankerts, Jacchet de Mantua (Jacob von Berghem bei Antwerpen); dann die Fran-

zosen: Leonardo Barré und Carpentrasso. Spanien hat nun ebenfalls schon einige bedeutende, in Italien lebende Tonkünstler aufzuweisen, von denen **Cristofano Morales** aus Sevilla, um 1540 zu Rom, nicht nur unter seinen Landsleuten den ersten Rang einnimmt, sondern unter die Besten seiner Zeit überhaupt gehört. Er hat mehrere Bücher Messen, Magnificat, Motetten und Lamentationen zu 4, 5 und 6 Stimmen hinterlassen, deren ausgezeichnet gearbeiteter, dabei aber einfacher, natürlicher und erhabener Stil auch in ihm einen Vorläufer des Palestrina erkennen lässt. Besonders gerühmt werden seine Magnificat (Beispiele daraus bei Martini, *Sagg. fond.* I), und die Motette *Lamentabatur Jacob* wurde alljährlich am vierten Sonntage der Fasten von der päpstlichen Capelle gesungen. Ein *Gloria patri* von seiner Composition steht bei Kircher, Musurgie. Auch Giovanni Scribano und der als Gelehrter ebenfalls namhafte Bartolomeo Escobedo (Scobedo) von Zamora waren Spanier. Alle diese Tonkünstler standen als Sänger bei der päpstlichen Capelle, welche damals immer verschiedene Componisten ersten Ranges unter ihren Mitgliedern aufzuweisen hatte. — Ausserhalb Italien wirkten die Niederländer Clemens non Papa, Componist in Diensten Carl's V, dessen Liebling er war, vor 1567 gestorben, an Gefälligkeit, Reinheit und Natürlichkeit im Contrapunkt vielen seiner Zeitgenossen voranstehend; Componist zahlreicher Werke (Messen, Motetten, vierstimmiger Tonsätze zu französischen Chansons, dreistimmiger zu den Souter-Liedekens etc.), von denen nicht nur eins, wie Schilling's Lexikon anführt, sondern eine ganze Menge noch bei seinen Lebenszeiten gedruckt worden sind; Nicolaus Gombert und Thomas Crecquillon, beide Capellmeister Carl's V; Giaches de Waert um 1560 zu Antwerpen; Hubert Waelrant, geboren 1517, gestorben 1595 zu Antwerpen, angesehener Contrapunktist, Erfinder der siebensilbigen Bobisation (S. 54); Cornelius Canis, ausgezeichneter Capellmeister und feiner angenehmer Tonsetzer, um 1544; Lupus Lupi, Jacob Regnart, Philipp de Monte, Pierre de Mancicourt und andere mehr. Spanier ausserhalb Italien: Francesco Guerrero, geboren zu Sevilla im Jahre 1528; Vaqueras, von dessen Tonsätze Glarean im Dodekachordon (S. 244) Proben mittheilt. In Frankreich florirten eine grosse Anzahl französischer Componisten und Tonsetzer von Motetten, Messen und Chansons; in England hingegen scheint um diese Zeit noch ziemliche Stille im Reiche der Töne geherrscht zu haben. Genannt werden allerdings eine Anzahl englischer Contrapunktisten aus der 1. Hälfte des 16. Jahr-

hunderts, darunter Stewark, Sheringham, Tudor, Banister, Fairfax und andere in weltlichen, etwas später Taverner, Dygon, Schephard, Torne auch in geistlichen Compositionen. Doch scheint keiner derselben eine über die Grenzen seines Heimatlandes oder auch nur seines Wirkungskreises hinausreichende Bedeutung gewonnen zu haben, ihre Werke sind auch nur handschriftlich überliefert. Von Fairfax giebt Forkel Geschichte II, 692 einen ziemlich ausgeführten zweistimmigen Satz. Dass König Heinrich VIII nicht unerhebliche Kenntnisse vom Tonsatze besass, zeigt unter andern ein lang ausgesponnener dreistimmiger Satz *Quam pulchra es*, welcher in der deutschen Uebersetzung von Busby's Geschichte der Musik, Leipzig 1821, I, 513 abgedruckt ist; Kiesewetter erwähnt (Geschichte 1846, S. 61) auch einen Hymnus *Te lucis ante terminum* von seiner Composition. Doch neigte sich der Geschmack dieses Tyrannen wenigstens eben so stark zu leichtfertigen Balladen und Liedern als zur Kirchenmusik. Erst um 50 Jahre später, gegen 1600, erfreute sich die Musik auch in England einer höheren, wiewohl durchaus unter italienischem Einflusse stehenden und auch bald vorübergehenden Blüte, indem um diese Zeit eine Anzahl vortrefflicher Madrigalisten dort aufstanden. Die deutschen Tonsetzer dieser und der nächsten Periode bis 1600, deren in der kunstvollen mehrstimmigen Ausgestaltung des protestantischen Chorals gipfelndes Kunstschaffen seinem Werthe nach dem der übrigen Völker getrost sich anreihen darf, bilden für sich eine geschlossene, daher auch gesondert zu betrachtende Gruppe.

Wenigstens genannt werden müssen schliesslich noch die bedeutendsten unter den seit Johannes de Muris und Marchettus von Padua wirkenden Theoretikern, welche wichtige musikalische Fragen erörtert und die Lehre von der Mensur und dem Contrapunkt, auf Grund der Werke gleichzeitiger Meister, in Systeme geordnet der Nachwelt überliefert haben. Eine ausführliche Darstellung ihrer Untersuchungen und Lehrsätze kann hier aus Mangel an Raum selbstverständlich nicht gegeben werden, sie würde auch die diesem Buche durch seinen allgemeinen Zweck gesteckten Grenzen weit überschreiten. Verschiedene unter diesen Tonlehrern gehören zwar schon der folgenden Periode der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts an, doch mögen sie hier der bequemeren Uebersicht wegen sogleich mit aufgeführt werden.

Ob zuerst König Ferdinand I zwischen 1458—93 zu Neapel einen öffentlichen Lehrstuhl der Musik aufgerichtet hat, oder ob

Ludovico Sforza von Mailand der erste Stifter einer Musikschule gewesen ist, mag dahingestellt bleiben; gewiss ist, dass zu Neapel um die genannte Zeit drei angesehene niederländische Tonlehrer wirkten, nämlich Guilelmus Guarnerii, Bernardus Hycaert, besonders **Joannes Tinctoris.** Aus Brabant stammend, zu Nivelles gegen das Jahr 1435 geboren, war Tinctoris Obercapellmeister zu Neapel, nachher Canonikus und Doctor beider Rechte in seiner Vaterstadt. Von seinen Schriften[20]) ist nur das *Terminorum musicae diffinitorium* gedruckt (ohne Druckort und Jahr, wahrscheinlich zu Neapel und vor 1477). Es ist der älteste, gegenwärtig noch in vier Exemplaren vorhandene Orginaldruck eines musiktheoretischen Werkes. Forkel und nach ihm Lichtenthal haben es in ihre Literaturwerke[21]) aufgenommen; zuletzt ist es nach dem Originaldruck mit Uebersetzung und belehrenden Erläuterungen von Heinr. Bellermann in Chrysander's Jahrbüchern für musikal. Wissensch. I, Leipzig 1863, herausgegeben. Gering an Umfang, ist es doch sehr wichtig durch die darin (in alphabetischer Ordnung; es ist das erste musikalische Lexikon) gegebenen Erklärungen einer Reihe zur Mensur, Intervallenlehre etc. jener Zeit gehörender Gegenstände.

Die Lehrthätigkeit des Tinctoris und seiner Collegen Hycaert und Guarnerii zu Neapel hat Veranlassung gegeben zur Annahme einer älteren neapolitanischen Schule, zum Unterschiede von der um 1700 aufblühenden neueren. Es sind aber weder Schüler oder directe geistige Nachkommen jener drei niederländischen Tonlehrer, noch sonst bedeutende Tonsetzer namhaft zu machen, durch welche man zur Constatirung einer wirklichen niederländisch-neapolitanischen Schule sich berechtigt sehen könnte. Die spätere Schule des Scarlatti, Leo und Durante steht zu den Niederländern in gar keiner Beziehung mehr, sondern ist eine Abzweigung der römischen Schule; zur Zeit ihrer Entstehung war an keine Niederländer mehr zu denken.

Zum Theil noch gleichzeitig mit Tinctoris lehrte der Italiener **Franchinus Gafurius** (Gafor, Gafori), 1451 zu Lodi im Mailändi-

20) „*Tractatus musices; Explanatio manus; De Tonorum natura ac proprietate; De Notis ac pausis; De regulis, valore, imperfectione et alteratione Notarum; De Arte Contrapuncti; Definitorium musicae; Proportionale musices.*" Vgl. Giambattista Martini, *Storia della Musica,* Bologna 1757—81; I, 466.

21) Forkel, Allgemeine Literatur der Musik, Leipzig 1792, S. 204. P. Lichtenthal, *Dizionario e Bibliografia della Musica, Milano* 1826; III, 297.

schen geboren, Schüler des von ihm *Bonadies* genannten Godendag. Nach Aufenthalt in verschiedenen Städten Italiens — unter andern auch in Brescia sowie in Neapel, wo er mit Tinctoris und dessen beiden Collegen bekannt wurde und über musikalische Lehrsätze öffentlich disputirte — war er seit 1484 Capellsänger und Lehrer an der Musikschule des Herzogs Ludovico Sforza zu Mailand und starb daselbst 1522. Seine fünf, in die Jahre 1480—1520 fallenden Schriften sind sämmtlich gedruckt; sein Hauptwerk, die *Practica musicae*, erschien zuerst 1496 und erlebte bis 1512 noch sechs Auflagen. Mit Gafor beginnt eine tiefer eingehende und untersuchende Musiktheorie, er ist der Vorläufer des Zarlino; von ausgebreitetem Wissen und mit den Schriften der griechischen Tonlehrer vertraut, soweit dies damals möglich war, sucht er in seinen Werken die Theorie der Alten mit der neueren Tonwissenschaft und Compositionspraxis in Beziehung und, soweit thunlich, in Einklang zu bringen. Besonders wichtig sind das 2. und 3. Buch seiner erwähnten, zu den allerbesten unter den ältern theoretischen Werken gehörenden *Practica musicae*, welche mit Bezugnahme auf die früheren und gleichzeitigen Meister, von der Mensur und dem Contrapunkt ausführlich handeln. Ein Zeitgenosse des Gafor ist der Spanier Bartolomeo Ramo de Pareja, geboren um 1440 zu Baeza in Andalusien, Schüler des Johann von Mons, Lehrer der Musik erst zu Toledo, nachher zu Bologna. Ein von ihm verfasster *Tractatus de Musica* etc. erschien zu Bologna im Jahre 1482. Nach Burney soll Bartolomeo zuerst die Nothwendigkeit einer Temperatur der Töne für den praktischen Gebrauch erkannt und, wiewohl nicht ohne Widerspruch zu finden, behauptet haben. Als Vertheidiger seiner Lehrsätze gegen die Angriffe, welche sie von Nicolaus Burtius erfahren mussten, trat 1491 sein Schüler Johannes Spatarus zu Bologna auf, der auch später, um 1520, mit Gafor wegen der Verhältnisse der Consonanzen und der Geltung verschiedener Mensurzeichen in Streit gerieth. Ein anderer, späterer Zeitgenosse des Gafor und Ramo war Pietro Aaron (Aron), ein Florentiner, Mönch vom Kreuzträgerorden, bereits um 1516 blühend und um diese Zeit als Lehrer sehr gesucht, unter Leo X Sänger der päpstlichen Capelle, zuletzt Canonikus zu Rimini. Unter seinen fünf theoretischen Werken ist das merkwürdigste *Il Toscanello in Musica*, Venedig 1523 und später noch mehrmals aufgelegt. Er stellt darin, den 10 Geboten des Moses analog, 10 Regeln für den Contrapunkt auf, während Gafor und andere ältere Schriftsteller deren nur acht geben. Ueber seine *Libri tres de*

Institutione harmonica vom Jahre 1516 bekam er Streit mit Gafor, der darin viele und grosse Fehler fand und ihn durch Spatarus darauf aufmerksam machen liess. — Zu den wichtigsten theoretischen Werken des 16. Jahrhunderts gehört das schon mehrfach angezogene, zu Basel durch Heinrich Petri 1547 gedruckte *Dodekachordon* des Henricus Loritus genannt **Glareanus**, 1488 in der Schweiz zu Glarus geboren, sehr gelehrter Philolog, Philosoph und Musiker, der beste Herausgeber der fünf Bücher von der Musik des Boethius (erst 1570, sieben Jahre nach seinem Tode erschienen), gestorben 1563. Sein Dodekachordon ist neben dem, dass es eine grosse Anzahl älterer und gleichzeitiger Tonsätze nebst manchen Notizen über die Verfasser derselben enthält, noch ganz besonders wichtig durch die darin vorgetragene Lehre von den zwölf Tonarten.

Diese Glareanischen Tonarten des 16. Jahrhunderts sind aber nicht unsere heutigen zwölf Transpositionen des Dur-und Mollgeschlechts, sondern die alten acht Kirchentöne *D* dorisch, *E* phrygisch, *F* lydisch und *G* mixolydisch nebst Plagalen, wozu aber noch die in der weltlichen Musik schon lange vorher üblichen Octavgattungen auf *A* (äolisch) und auf *C* (ionisch) mit ihren plagalischen Nebentönen kommen, und von jetzt an ebenfalls als zum System gehörend betrachtet werden (S. 33). Diese zwölf Tonarten sind also *Ionicus* (*Modus*) c-c_1 und *Hypoionicus* G-g; *Dorius* d-d_1 und *Hypodorius* A-a; *Phrygius* e-e_1 und *Hypophrygius* H-h; *Lydius* f-f_1 und *Hypolydius* c-c_1; *Mixolydius* g-g_1 und *Hypomixolydius* d-d_1; *Aeolius* a-a_1 und *Hypoaeolius* e-e_1. Auf die innere Beschaffenheit dieser Tonarten und die für ihre Behandlung geltenden Gesetze kann hier nicht näher eingegangen werden, Belehrendes darüber haben gegeben Johann Adolph Scheibe „Ueber die musikalische Composition" Thl. I, Leipzig 1773[22]) S. 387—464; C. von Winterfeld, Gabrieli und sein Zeitalter I, 73—108; Evangelische Kirchengesang I, 11 ff. und „Ueber Herstellung des Gemeinde- und Chorgesanges, Leipzig 1848 S. 5; Mortimer in seinem vieles Gute enthaltenden, zum Theil jedoch ungeklärten Buche „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation" Berlin 1821. Freilich reichen weder die älteren noch die neueren Lehrbücher hin, einen klaren Begriff von dem Wesen der Kirchentöne zu geben, man kann zur Erkenntniss desselben schliesslich nur durch das Studium der Tonwerke selbst gelangen. Deshalb hier nur

22) Mehr als der erste Theil ist von diesem ausgezeichneten Werke leider nicht erschienen.

noch die Bemerkung, dass man eine jede dieser Tonarten auf verschiedenen Tonhöhen ausübte: Einentheils sang man sie wie sie notirt waren, die dorische Tonart wirklich auf dem Tone *D*, die phrygische auf dem Tone *E* etc., und dieses System hiess das *Systema regulare* oder *durum*, Dursystem; anderentheils transponirte man sie sammt ihren Plagalen auf andere Grundtöne, gerade wie wir unser Dur- und Mollgeschlecht, wobei ebenfalls chromatische Veränderungen in Anwendung kommen mussten, weil sonst die charakteristische Tonordnung der Scalen zerstört worden wäre. Diese transponirten Tonarten nannte man *Tuoni trasportati*, *Tuoni finti*, *Toni ficti*, fingirte Töne. Doch notirte man nicht alle überhaupt möglichen Transpositionen, weil die vielen Vorzeichnungen von ♯ und ♭ die daran nicht gewöhnten Sänger verwirrt und ihnen die Tonart unkenntlich gemacht haben würden; sondern man überliess das Transponiren den Sängern, welche darin ganz geübt waren, der Chormeister gab nur den Ton an, auf welchen das Stück transponirt werden sollte. Nur eine Transposition pflegte man auch zu notiren, nämlich die auf die Oberquart oder Unterquint, zu deren Herstellung man nur des einen, den Sängern ganz geläufigen ♭ *molle* am Schlüssel bedurfte (dessen Vorzeichnung aber erst mit Ende des 15. Jahrhunderts allgemeiner wurde). Der dorische Ton z. B., *D E F G A H C d*, hiess in dieser Transposition *G A B c d e f g*. Das System dieser auf die Oberquart transponirt notirten Töne hiess *Systema transpositum* oder, seines am Schlüssel stehenden ♭ *molle* wegen, *Systema molle*, Mollsystem. Man sieht, dass das Dur- und Mollsystem jener Zeit etwas von dem unsrigen Dur und Moll ganz Verschiedenes ist. Für diese beiden Systeme bediente man sich zweier verschiedener Schlüsselgruppen, nämlich: Im *Systema regulare* des *C*-Schlüssels für Sopran, Alt und Tenor auf der 1. 3. und 4. Linie, für Bass des *F*-Schlüssels auf der 4. Linie; im *Systema transpositum* des *G*- oder Violinschlüssels auf der 2. Linie für den Sopran, für Alt und Tenor (Mezzosopran und Alt) des *C*-Schlüssels auf der 2. und 3. Linie, und für Bass des *F*-Schlüssels auf der 3. Linie (Baritonschlüssel). Die Schlüsselgruppe des regulären Systems hiess die *grossen Schlüssel*, *Chiave*; die des transponirten Systems die *kleinen Schlüssel*, *Chiavette*, *Chiave trasportati*. Die im Verlaufe eines Stückes vorkommenden chromatischen Veränderungen der natürlichen Tonstufen bezeichnete man nicht durch ♯ oder ♭, die Sänger wussten schon, wo die Modulation eine solche fordert; nur sehr selten findet man eine Leittons- oder Terzerhöhung durch ein, alsdann nicht vor, sondern über oder unter die Note gesetztes ♯ angezeigt. Erst um 1600 fingen die Componisten allgemeiner an, die nöthigen zufälligen Versetzungszeichen hinzuschreiben, der als Tonsetzer und Musikgelehrter ausgezeichnete Michael Prätorius wirkte durch sein

1619 erschienenes *Syntagma musicum* mit Einsicht und Erfolg, wie für die Beseitigung mancher Ueberreste der schwierigen Mensural-notirung, so auch für einen allgemeineren Gebrauch der Vorzeichnungen, weil, wie er (III, 31) sagt, „solche hochnöthig seien, nit allein vor die Sänger, damit sie in jrem singen nit *interturbiret* werden; sondern auch vor einfältige Stadt-*Instrumentisten* und *Organisten*, welche *Musicam* nit verstehen, viel weniger recht singen können, und dahero, wie ich selbsten zum offtern gesehen und erfahren, keinen Unterscheyd hierinn zu machen wissen. Darumb denn die beste *Caution* wehre, wenn es die *Componisten* an allen örtern; Da es von nöthen ist, klärlich darbey schrieben, so hette man keines nachsinnens oder zweiffels von nöthen.“ Uebrigens muss man heutzutage älteren Musikwerken gegenüber mit Anwendung chromatischer Veränderungen sehr vorsichtig zu Werke gehen, um nicht den Charakter der Tonart zu beeinträchtigen.

Der grösste Tongelehrte des 16. Jahrhunderts und einer der bedeutendsten aller Zeiten ist **Giuseppe Zarlino,** geboren 1517 zu Chioggia im Venetianischen, Schüler des Adrian Willaert, 1565 Nachfolger des Cyprian de Rore im Capellmeisteramte an S. Marco, 1590 gestorben. Als Componist war er regelrecht, aber trocken und wenig fruchtbar, daher als solcher von Zeitgenossen und Nachkommen nicht viel beachtet und weder seinem Lehrer noch seinen Mitschülern und Amtsgenossen zu vergleichen. Als Theoretiker aber ist er epochemachend. Sein Hauptwerk, die *Istituzioni harmoniche* etc., erschien in 4 Theilen zu Venedig 1558 und wurde in den Jahren 1562 und 1573 wieder aufgelegt; seine *Dimostrazioni armoniche* und *Sopplimenti musicali* kamen 1571 und 1588 ebenfalls zu Venedig heraus (Sämmtliche Werke in 4 Bdn. ebenda 1589). Er handelt in seinen Schriften auf eine gründliche und tief gelehrte Art von allen praktischen und speculativen Gegenständen der Musik, wovon hier nur seine neue oder eigentlich aus Vergleichung der Didymäischen und Ptolemäischen Scala gewonnene Intervallenbestimmung der diatonischen Scala genannt werden möge. Bis dahin galten die Rationen des Pythagorischen Systems der reinen Quint, welche nun durch das für die Folge allgemein angenommene temperirte *Reine diatonische System* des Zarlino verdrängt wurden.[23]) Hiemit schwanden auch die letzten Spuren von Verdacht gegen die Consonanz der Terzen und Sexten, von

23) Näheres s. A. v. D. Lexikon, Heidelberg 1865, S. 492. 826.

denen man jene zwar selbstverständlich im Verlaufe eines Tonstückes gebraucht, im Schlussakkorde aber bis dahin noch immer vermieden und lieber mit der leeren Octav oder mit Octav und Quint geschlossen hatte. Erst mit Zarlino beginnt die Scheu vor der Terz im Schlussakkord zu weichen, wiewohl man es noch bis in die neueste Zeit hinein vorzog, mit der für vollkommener consonirend geltenden grossen, anstatt mit der unvollkommeneren kleinen Terz zu schliessen; man verletzte lieber die Einheit des Tongeschlechts, als dass man der kleinen Terz dieselbe volle Berechtigung als Consonanz wie der grossen zugestehen mochte. Neben Zarlino machte sich einen grossen Namen als Theoretiker Franciscus Salinas, ein Spanier, geboren zu Burgos im Jahre 1512 oder —13, bereits im zehnten Jahre erblindet, dennoch aber von ausserordentlicher Gelehrsamkeit, sowie auch tüchtiger Clavier- und Orgelspieler, Lehrer der Musik an der Universität Salamanka, 1590 gestorben. Im Jahre 1577 hat er zu Salamanka *De musica libri septem* drucken lassen, deren Inhalt der den es näher interessirt bei Forkel, Literatur S. 379 angeführt findet. Ferner untersuchte Nicolo Vicentino in seiner *L'antica Musica* 1555 das griechische diatonische, chromatische und enarmonische Klanggeschlecht bezüglich ihres Verhältnisses zur modernen Musik. Er vertheidigte den Satz, dass das moderne System aus allen drei Klanggeschlechtern gemischt sei, zu Rom gegen Vincenzo Lusitano, der die rein diatonische Eigenschaft desselben behauptete und von den Schiedsrichtern (Ghiselin d'Ankerts und Scobedo) Recht bekam. Giovanni Maria Artusi, gelehrter Schriftsteller über den Contrapunkt, wird weiter unten (Cap. XI) als Gegner des Claudio Monteverde und der neuen Richtung noch vorkommen. Sonst gehört noch unter die besseren italienischen Schriftsteller seiner Zeit Ludovico Zacconi von Pesaro, Augustinermönch, Chordirector seines Ordenconvents und 1593 Mitglied der Capelle des Erzherzogs Carl zu Wien, 1595 Capellsänger zu München, 1619 nach Venedig zurückgekehrt. Von seiner *Pratica di Musica utile e necessaria* erschien der 1. Theil bereits zu Venedig 1592, der 2. erst dreissig Jahre später, 1622.

In Deutschland lehrte bereits im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts Adam de Fulda, dessen im Jahre 1490 verfasster Tractat *de Musica* der Abt Gerbert in seinen *Scriptores etc. III* abgedruckt hat. Im Jahre 1511 gab Sebastian Virdung, zu Amberg in der Oberpfalz geboren, Pfarrer zu Basel, seine „Musica getutscht und ausgezogen“ heraus, worin wichtige Nachrichten und

Abbildungen von damals gebräuchlichen Instrumenten enthalten sind. Ein ähnliches Werk giebt es von dem magdeburgischen Cantor Martin Agricola, die „Musica instrumentalis“ 1529 zu Wittenberg durch Georg Rhaw sehr sauber gedruckt und 1532, —42 und —45 wieder aufgelegt. Derselbe Verfasser hat auch eine von den Schlüsseln, Tönen, der Solmisation, Mensur etc. handelnde „Kurtz deutsche Musica“ vom Jahre 1528 hinterlassen. Unter die gründlichsten Schriftsteller seines Zeitalters ist der Magister Andreas Ornitoparchus zu rechnen, dessen zuerst 1519 erschienener lehrreicher und klarer *Musicae activae Micrologus* eine ganze Anzahl Auflagen erlebte, auch von dem geschickten Lautenisten Dowland ins Englische übersetzt wurde. Gleichfalls wichtig ist das Werk *De arte canendi* 1537 von Sebaldus Heyden, Rector an S. Sebald zu Nürnberg, geboren daselbst 1498, gestorben 1561. Hermann Finck, gelehrter Musiker um Mitte des Jahrhunderts zu Wittenberg, gab 1556 eine *Practica musica* heraus, worin er (s. Forkel, Literatur und Gerber, A. Tonkünstlerlex.) die Musiker der älteren und seiner Zeit nach dem Nutzen, welchen sie der Kunst gebracht hätten, in verschiedene Klassen theilt, ähnlich wie schon Adrian Petit Coclicus, der Schüler des Josquin, in seinem 1552 herausgegebenen *Compendium musices.* Ausserdem erschienen innerhalb des 16. Jahrhunderts noch verschiedene mehr oder weniger lehrreiche Compendien von Georg Rhaw (*Enchiridion musices,* zuerst 1518); Johannes Galliculus (*Libellus de compositione cantus* 1520); Lampadius (*Compendium musices* 1541); Heinrich Faber (*Compendiolum musicae pro incipientibus,* Braunschweig 1548, vielen ähnlichen Tractaten der 2. Hälfte dieses Jahrhunderts grundleglich). Ein anderer Heinrich Faber aus Lichtenfels gab heraus *Ad music. pract. introductio* 1550; Gregor Faber (*Mus. pract. Erotemata* 1553); Lucas Lossius (*Erotem. mus. pract.* 1563); Adam Gumpelzhaimer, Sethus Calvisius, später Michael Prätorius (1619). Die meisten dieser Autoren kommen im Capitel VII noch vor.

Schon ziemlich früh entstanden in Italien auch Conservatorien, ursprünglich Hospitäler, Waisen- oder Findelhäuser, in denen die Zöglinge in der Musik unterrichtet wurden; nach und nach Kunstschulen, welche auf die Musikübung in Italien zum Theil grossen Einfluss geäussert haben. Das erste und älteste ist das *Conservatorio Maria di Loretto* zu Neapel, bereits 1537 gegründet. Stifter desselben war ein Geistlicher Namens Tappia, der, nachdem sein eigenes Vermögen nicht zugereicht hatte, noch neun Jahre

lang von Haus zu Haus betteln ging, um die fehlende Summe zu beschaffen. Nach dem Vorbilde dieses Conservatoriums wurden zu Neapel später noch drei andere gegründet: *San Onofrio*, *della Pietà de' Turchini* und *gli Poveri di Giesu Christo*. Das letztgenannte ist in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eingegangen. In Venedig gab es vier, das *Ospedale della Pietà*, *gli Medicanti*, *gli Incurabili* und *Ospedaletto a Giovanni e Paolo*. Die Capellmeisterstellen an diesen Instituten waren angesehene Künstlerposten, welche wir für die Folge häufig von den namhaftesten Meistern bekleidet sehen werden.

V.

Volksgesang. Troubadours. Minne- und Meistergesang. Fahrende Musikanten.

Der Volksgesang, unbekümmert um Kirche und Kunstmusik seine eigenen Interessen verfolgend, erhob sich namentlich in Deutschland zu einer Macht, deren Einfluss auf die Uebung und Entfaltung der Musik des späteren Mittelalters und der Reformationszeit, nur mit dem des Gregorianischen Gesanges sich vergleichen lässt. Wie in letzterem die religiösen Interessen der Christenheit von Seiten der Musik ein einheitliches und allgemeingültiges Organ gefunden hatten, so gestaltete sich im Volksgesange das, was ausserhalb der Kirche die Seele des Volkes in Freude und Leid bewegte, zu Tönen und Melodien von nicht geringerer Unmittelbarkeit. Und wie der Gregorianische Gesang Ausgangs- und Mittelpunkt der katholisch-kirchlichen Kunstmusik bis 1600 war, so war auch der Volksgesang ein reicher Melodienquell für die Contrapunktisten; und zwar nicht allein auf Seiten des Weltlichen, sondern, und sogar in bedeutender Ausdehnung, auch innerhalb der Kirche selbst und mit dem kirchlichen Kunstgesange sich vermischend, wie ja auch der Kirchengesang, da wo er nach umfänglichster Allgemeinheit strebte, dem Volksgesange sich annäherte oder völlig mit ihm zusammenfloss. Erscheint der Gregorianische Gesang in seiner ächten Ursprünglichkeit als nichts Künstliches und Gemachtes, sondern als etwas aus dem innersten Wesen und Bedürfnisse der Kirche unmittelbar Hervorgegangenes, so entspringt auch der Gesang des Volkes einem diesem innewohnenden Kunst-

instinct, als ein völlig freier, über die alltägliche Sprache hinausgreifender Ausdruck für die Stimmungen und Gefühle, welche die Thatsachen und Anschauungen des Lebens in seiner Seele wachrufen. Der zwar ungelehrte, aber mit offenem Herz und Sinn ausgestattete Mann aus dem Volke hält sich unmittelbar an die Natur, an die Ereignisse in seinem eigenen Innern und innerhalb seiner Umgebung, und ergiesst seine zwar keineswegs durch Reflexion geklärten, darum aber häufig gerade um so ursprünglicheren Empfindungen in Melodien, welche, dem Boden der Gemeinsamkeit entkeimt, Jahrhunderte überdauern und wenigstens in ihren Grundzügen noch in den fernsten Zeiten verstanden werden, wenn der Sinn für die ihnen gleichzeitige Kunstmusik längst erloschen ist. Schon unter den ältesten bekannten Volks- und volksthümlichen Melodien finden sich viele, die uns heute noch in vollster Lebensfrische entgegenstrahlen, und manche unserer gegenwärtig noch üblichen Volksweisen mögen ihren ersten Ursprung in entlegenen Jahrhunderten genommen haben. Und wie der Gregorianische Gesang schon sogleich mit seiner Entstehung als etwas Fertiges und fest in sich Beschlossenes erscheint, so in seiner Weise auch das Volkslied, welches wenigstens schon sehr frühe die bestimmt gegliederte rhythmische Form, die populäre Dur- und Molltonart, überhaupt im wesentlichen alle seine Gattung charakterisirenden Eigenthümlichkeiten aufweist und seither kaum sehr merklich geändert hat. Leider aber ist dieses so umfängliche und die reichsten Schätze bergende Gebiet der Musikgeschichte bis jetzt nur zum kleinsten Theil durch sachkundige Forschung erhellt, und bei der Zerstreutheit Vereinzelung und häufig schwierigen Zugänglichkeit der ältesten überhaupt noch vorhandenen Quellen wird es voraussichtlich auch noch geraume Zeit dauern, bis wir es mehr als ein Ganzes zu überblicken im Stande sein werden.

Aehnlich wie im Alterthum hat auch unzweifelhaft schon in den frühesten Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung ein weltlicher und Volksgesang existirt, Volkspoesie und Gesang sind überall jeder kunstmässigen Ausübung derselben voraufgegangen. An Monumenten aus dem früheren Mittelalter fehlt es jedoch gänzlich; Volksdichtungen und Melodien wurden, auch wenn man sie zu notiren verstanden hat, doch nicht aufgeschrieben, jede mündliche Tradition aber ist seit Jahrhunderten völlig erloschen. Was bis zum 5. und 6. Jahrhundert christlicher Zeit bei den Galliern Germanen und italienischen Völkern an Volksgesängen früherer Perioden noch vorhanden gewesen sein mag, wurde durch die Völkerwanderungen

bis auf die letzte Spur zerstört. Zugleich war auch die Ausbreitung des Christenthums weder dem Fortbestehen altheidnischer Volksgesänge günstig, noch förderte sie die Entstehung neuer weltlicher Dichtungen und Weisen, indem die Kirche den Sinn ihrer Bekenner vielmehr von weltlichen Dingen ab als auf solche hin zu lenken bestrebt war. Der Kirchengesang nahm alles höhere Musikinteresse für sich in Beschlag. Ein neues Aufkeimen eines Volksgesanges wurde erst mit der Bildung einer neuen Cultur und Gesittung, sowie mit Wiedergewinnung einer nationalen Haltung der durch die Völkerwanderungen und langen Kriege durcheinandergeworfenen und verwilderten Völkerschaften und ihrer Sprachen möglich. Einzelne Ueberreste von weltlichen Gesängen aus sehr früher Zeit sind zwar noch vorhanden, doch keine Melodien sondern nur Verse, und auch diese, in lateinischer Sprache abgefasst, haben mit der Volkspoesie nichts zu thun. Darunter gehört der Gesang auf den Sieg Clothar's II (584—628) über die Sachsen: *De Clotario est canere, rege Francorum* etc., desgleichen ein anderer auf die Schlacht bei Fontenay (842) *Aurora cum primo mane, tetrem noctem dividens* etc. Weit verbreitet war der in Carl's des Grossen Zeitalter gehörende und noch in der Schlacht bei Poitiers (1356) in Gebrauch gewesene Rolandsgesang; doch hat er nicht bis auf unsere Zeit sich erhalten, was eben so zu beklagen ist, als dass die Reste altgermanischer Gesänge, welche Carl der Grosse durch Einhard sammeln liess, verloren gegangen sind. Dass volksmässige Gesänge unter Carl's Regierung wieder sehr lebhaft im Schwunge gewesen sein müssen, kann man schon aus der Mannigfaltigkeit ihrer Arten schliessen; denn es gab Liebes- und Spottlieder; unzüchtige Lieder, welche nicht in der Nähe einer Kirche gesungen werden durften; Lob- und Ehrenlieder; Teufelslieder, die man des Nachts auf den Gräbern der Todten sang, um den Teufel von ihnen zu verscheuchen; ferner Schlacht- und Siegesgesänge, von denen einer in deutscher Sprache sich erhalten hat. Es ist das bekannte Lied auf den Sieg Ludwig's III über die Normannen (882): Einen Kuning weiss ich | heisset Herr Ludwig | der gerne Gott dienet | weil er ihm's lohnet etc. Von Melodien ist jedoch nichts vorhanden, daher auch nicht zu urtheilen, ob der weltliche Gesang damals schon eigenartige volksmässige, vom Choralgesange ihn unterscheidende Elemente enthalten hat, wiewohl dies fast mit Gewissheit sich annehmen lässt. Auch die kleinen Melodiesätzchen, welche als Beispiele in den theoretischen Schriften des Pseudo-Beda und Franco von Cöln sich finden und wirklich dem Volsgesange ange-

hörende Fragmente sein mögen, geben über die Beschaffenheit desselben doch keinen Aufschluss, da sie aus nur wenigen Noten bestehen. Uebrigens gehören diese Schriften bereits der Zeit um 1200 an und jene Melodiebrocken werden muthmaasslich nicht viel älter sein. Mehr Ausbeute an Ueberresten von Volksweisen, unter denen manche vielleicht schon dem 13. Jahrhundert entstammt sein mögen, liefern die Contrapunkte der Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts, in denen sie als Tenor sich finden (S. 82). Allerdings zeigen die Melodien hier nicht mehr ihre originale Gestalt; denn, mögen auch die Tonschritte unverändert geblieben sein, so ist es doch nicht die Rhythmik, indem die Zeitwerthe der Töne, dem Contrapunkt zu Liebe, manche Umbildungen sich gefallen lassen mussten. Die leichte Auftaktnote z. B. erscheint immer in eine schwerfällige Länge verwandelt, damit der Eintritt des Tenors gewichtiger sich markire. Eine durchaus populäre Melodie zeigt der schon im 13. Jahrhundert und früher bei den Eselsfesten üblich gewesene Gesang *Orientis partibus*, den man bei *La Borde, Essai sur la Musique*, Paris 1780, T. II, p. 234 findet. Nachrichten vom Volksgesange aus der Zeit seiner höchsten Blüthe, dem vierzehnten Jahrhundert, sowie eine Anzahl Gedichte aus den Jahren 1347—80 giebt die kleine Limburger Chronik des Schreibers Johannes, im ältesten bekannten Druck (Heidelberg 1617) von Joh. Friedr. Faust von Aschaffenburg herausgegeben.[1]) Sie benachrichtigt uns auch von einem grossen Aufschwunge, den die Musik in Deutschland um Mitte des 14. Jahrhunderts genommen, enthält aber leider keine einzige Melodie.

Wir lesen darin von einem Reinhard, Herrn zu Westerburg, einem „edlen Ritter von Sinn Leib und Gestalt", der, nachdem er soeben (1347) eine Schlacht gewonnen, hinter Kaiser Ludwig herreitend auf dem Wege ein Lied machte, welches von inbrünstiger Verehrung der Damen nicht eben zeugte und worin er ihnen sagt, „dass er auf ihre Gnade kleine Sach achte und sie dies verstehen lasse." Da dreht Ludwig sich um und befiehlt ihm „er sollte es der Frauen gebessert haben", worauf der mannhafte Herr von Westerburg auch in sich geht und zu seufzen anfängt; „In Jammersnöthen ich gar verbrinn, durch ein Weib so minnigliche" etc. Als um 1349 der schwarze Tod

1) Im getreuen Abdrucke von Karl Rossel, Wiesbaden 1860. Für die Kunde des Volksgesanges wichtige Auszüge bei Forkel, Geschichte II; in vollständigem Auszuge mit Anmerkungen von Fr. Chrysander, in dessen Jahrbüchern etc. I, 115 ff.

in Deutschland zu wüthen begann, trieben die Geisselbrüder oder Flagellanten dort ihr Unwesen mit den Bussfahrten, wobei sie mancherlei Lieder sangen, deren Kern aber schon dem 13. Jahrhunderte angehörte, wo um 1260 die Geisselfahrten aufkamen, und zwar in Italien, von wo aus sie jedoch schnell nach Deutschland sich verbreiteten. Sie endeten hier mit Schimpf Spott und Verachtung, Bussgesänge der Geissler wurden vom Volke zu lustigen Tanzliedern travestirt. Ausserdem enthält die Chronik eine Anzahl von Liedern, welche, bis 1380 entstanden, zu jener Zeit an allen Orten in Deutschland „gesungen und gepfiffen" wurden. Vom Jahre 1360 meldet sie, dass in demselben „die Carmina und Gedicht in deutschen Landen sich verwandelt hätten. Dann man bisher lange Lieder gesungen hatte mit fünf oder sechs Gesetzen. Da machten die Meister neue Lieder, das hiesset Widersang mit drei Gesetzen. Auch hatte es sich also verwandelt mit dem Pfeiffenspiel, und hatten aufgestiegen in der Musica, dass sie nicht also gut war bishero, als nun angangen ist. Denn wer vor fünf oder sechs Jahren ein guter Pfeiffer war im Land, der dauchte ihn itzund nit ein Flihen." Im Jahre 1370 machte ein aussätziger Barfüssermönch die „besten Lieder und Reihen in der Welt von Gedicht und Melodeyen. Und was er sung, das sungen die Leut alle gern, und alle Meister pfiffen, und andere Spielleut fuhrten den Gesang und das Gedicht. Er sang dis Lied: „Ich bin ausgezählet | Man weiset mich Armen vor die Thür. | Untreu ich spür | Nun zu allen Zeiten. | Item sang Er: Mai, Mai, Mai, die wunnigliche Zeit | Männiglichen Freude geit | Ohn mir. Wer mainte das?" Manche der in der Chronik enthaltenen Verse sind von grosser Zartheit und Innigkeit, z. B. „Wie mocht mir immer bass gesein? | In Ruh ergrünt mir das Herze mein | Als auf einer Auen. | Daran gedenke | Mein Lieb, und nit wenke."

Es ist kaum zu bezweifeln, dass die eigentliche Blüte des alten deutschen Volksgesanges bereits ins 14. Jahrhundert fällt, wenngleich man sie gemeinhin erst ins 16. gesetzt findet. Aber wenigstens die drei ersten Viertheile des 16. Jahrhunderts waren doch entschieden arm an Melodieerfindung, denn nicht einmal die Weisen, welche die Protestanten für ihren neuen Kirchengesang gebrauchten, waren ihre eigenen Producte, sondern gehörten einer früheren Zeit an. „Wir müssen die Blüte unseres alten Volksliedes in dem Anfange des 14. Jahrhunderts suchen," bemerkt Fr. W. Arnold,[2]) zu jener merkwürdigen Zeit, wo der Volksgeist

2) In der erwähnten Einleitung zum Locheimer Liederbuche, Chrysander's Jahrbücher etc. I, 17.

in strotzender Jugendfrische erstand, wo das Städtewesen und die Gewerbe einen so wunderbaren Aufschwung nahmen, wo jeder Handwerker unbewusst Künstler war. Es ist um so unerklärlicher, wie man die Blüte des deutschen Volksliedes in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, in die dem Gesange ungünstigste Epoche der höchsten politischen und religiösen Aufregung verlegen konnte, als wir gerade umgekehrt die Abblüte des Volksgesanges vom vierzehnten Jahrhundert an bis zum sechzehnten schrittweise zu verfolgen im Stande sind." Beispiele weltlicher Volksdichtungen und Weisen aus dieser frühen Zeit mangeln zwar fast gänzlich, desto zahlreicher aber sind die geistlichen, und ausserdem erscheint auch das weltliche deutsche Kunstlied bereits zu Ende des 14. und zu Anfang des 15. Jahrhunderts in einer bewundernswürdig abgerundeten und vollkommenen Gestalt. Den Beweis dafür liefert eben das *Locheimer Liederbuch*, dessen erste 36 Nummern spätestens zwischen 1450—54 zusammengeschrieben, augenscheinlich aber viel früher entstanden sind, Arnold setzt den Inhalt dieser Handschrift allgemein genommen in die Jahre 1390—1420. Im ganzen enthält dieses kostbare Document 45 Lieder (deren einem die Melodie fehlt) und ausserdem noch 3, den Ueberschriften nach aber ursprünglich ebenfalls weltlichen Texten angehörende Frohnleichnamsgesänge. Die Dichtungen sind Erzeugnisse der bürgerlichen lyrischen Kunstpoesie, welche, verschieden von dem Minnegesange und dem handwerksmässigen Meistergesange, in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts dem Volksgesange entsprosste und bis in die 2. Hälfte des 16. Seculi herrschend blieb, wo sie durch Nachahmung italienischer Canzonetten, Villanellen, Madrigale etc. verdrängt wurde. Unter den Melodien finden sich wahre Perlen; die Rhythmik ist feingliedrig und von ausserordentlicher Vielgestaltigkeit, der Tongang sprechend und ausdrucksvoll, gesangreich und eine Fülle harmonischer Mannigfaltigkeit in sich bergend; den Dichtungen gegenüber zeigt sich eine Sinnigkeit und Wahrheit in der Auffassung und tonlichen Gestaltung, welche merkwürdig contrastirt gegen die Nichtachtung, welche die Niederländer ihren Texten bewiesen. „Man betrachte einen guten Theil der Melodien unseres Liederbuches," sagt Arnold (a. a. O. 24), „mit welcher Treue sie sich nicht nur überall dem Sinne des Gedichts anschmiegen, sondern auch mit Meisterschaft dasjenige zum Ausdruck bringen, was dem Wort allein nicht mehr erreichbar ist. Doch nicht nur im allgemeinen folgt die Melodie der jedesmaligen Stimmung des Gedichtes. Mit liebevoller Hingabe durchdringt der Sänger seinen Stoff und

fasst oft auch bedeutsame Einzelnheiten auf, die er mit besonderer Meisterschaft hervorhebt und kunstsinnig in seinem Gemälde bald als helle Lichter, bald als tiefe Schatten aufsetzt“ etc. Weiter wird man den Gegenstand am besten in der genannten Abhandlung über das Liederbuch in den Jahrbüchern selbst verfolgen; sie ist reich an Interessantem und Anregendem.

Die ältesten professionsmässigen Ausüber des weltlichen Gesanges und Instrumentenspieles bei romanischen und germanischen Völkern des früheren Mittelalters waren die *fahrenden Leute* oder *Musikanten*, *Bänkelsänger*, *Jongleurs*, *Minstrels (Ministeriales)*. Ihren Ursprung leiten manche Schriftsteller von den alten Barden her, mit mehr Wahrscheinlichkeit aber sind sie als Nachkommen der lateinischen Histrionen und Comödianten anzusehen. Sie trieben die Instrumentalmusik und den Bänkelgesang handwerksmässig; gegen Bezahlung fiedelten pfiffen und leyerten sie zum Tanz und sangen allerhand Lieder, die sie anfangs selbst anfertigten oder im Volke aufsammelten, später aber auch von den eigentlichen Kunstdichtern (den Troubadours und Minnesingern) empfingen, wodurch sie alsdann eine höhere Bedeutung als Vermittler zwischen der Kunstpoesie und dem Volke erhielten. Theils lebten sie an den Höfen der Grossen und auf den Burgen begüterter Ritter, oder standen nachher im Dienste eines Troubadours, in welchem Falle sie dann in der Regel einer anständigeren Classe angehörten; theils trieben sie entweder allein oder in grösseren oder kleineren Banden mit Weib und Kind ihr Wesen im Lande umher, heimathlos, ehrlos, rechtlos, dennoch aber Freunde des Volkes und bei allen Festen und Lustbarkeiten gern gesehen. Gewöhnlich hatten sie Gaukler und Luftspringer bei sich, trieben wahrscheinlich aber auch häufig genug diese Künste mit der Musik zugleich; das Wort *Jongleur (joculator, joglar)* bedeutet einen Spielmann, auch einen Spassmacher oder Possenreisser. So finden sie sich bereits lange vor den Troubadours und Minnesingern, schon im 8. Jahrhundert eifern die Schriftsteller gegen dieses leichtfertige Gesindel, als *Joculatores*, *Minstrels*, *Mimi*, *Scurrae* etc. und tadeln die Grossen, dass sie ihr Geld mit vollen Händen an solche Landstreicher wegwerfen. „Wer Histrionen, Mimen und Tänzer in sein Haus aufnimmt, der weiss gar nicht, welch eine Menge unreiner Geister diesen folgt“ schreibt Alcuin in einem Briefe vom Jahre 791, und in gleicher Weise rügt Agobard, Erzbischof von Lyon, um das Jahr 836 das strafbare Verfahren derer, welche dieser unsaubern Gesellschaft vollauf zu

trinken geben, während sie die Armen der Kirche vor Hunger umkommen lassen.

Gegen Ende des 11. Jahrhunderts aber begannen auch Edle und Ritterbürtige mit weltlicher Dichtung und Gesang sich zu beschäftigen. Diese Begründer der ältesten abendländischen Kunstlyrik hiessen in Frankreich *Troubadours*, *Trouveres*, *Provençalen*, in Deutschland *Minnesinger*. Als sie auftraten, hatte die Rohheit des Adels begonnen sich zu mildern und einer feineren Gesittung Raum zu geben, die Bildung des förmlichen Ordens der Ritterschaft erhob und kräftigte das Standesbewusstsein, die abenteuer- und gefahrenreichen Kreuzzüge und Saracenenkämpfe wirkten anregend auf die Phantasie, der Bänkelgesang vermochte den erwachenden höheren Ansprüchen nicht mehr zu genügen: der sich entwickelnde ritterliche Geist wurde Quelle einer reichen, nahezu zwei Jahrhunderte lang blühenden Kunstpoesie. Und zwar zuerst in der Provence und im südlichen, dann auch im nördlichen Frankreich, in Spanien und England. Auch nach Italien erstreckte sich der Einfluss südfranzösischer Kunstlyrik, während in Deutschland ziemlich gleichzeitig mit den Provençalen die ihnen ganz ähnlichen Minnesinger erstanden.

Die provençalischen Troubadours, als deren erster Graf Wilhelm von Poitiers 1087—1127 genannt wird, scheiden sich in zwei Classen. Zur ersten gehören Männer von Reichthum Rang und hohem Adel, darunter Könige Fürsten Grafen; zur zweiten angesehene Dienstleute grosser Herren, welche an den Höfen derselben lebten und theils ärmere Ritterbürtige waren, theils dem bürgerlichen Stande angehörten und Hofdichter genannt wurden. Als Dichter und Sänger standen beide in gleichem Range, beide waren Kunstdichter oder Troubadours (*trobaire* erfinden; *Troubadour, Trobador* ein Kunstdichter im Gegensatze zum Volksdichter) oder eigentlich waren es mehr noch die Hofdichter, welche die Poesie zu höherer Kunstvollendung durchbildeten.[3]) Troubadours und Hofdichter verstanden sich aber nicht immer auf Singen und Spielen, daher nahmen sie in solchem Falle einen Jongleur oder Spiel-

3) Indem die Hofdichter aber in Diensten der Fürsten und Grossen standen und von ihnen Lohn und Unterhalt empfingen, mussten sie es nicht selten sich gefallen lassen, gleich jenen fahrenden Musikanten geringerer Art, Jongleurs oder Minstrels genannt zu werden. Denn Jongleurs oder Minstrels hiessen alle die Kunst um Lohn übenden Sänger, ohne Rücksicht auf ihre Stellung und Verdienste der Poesie und dem Gesange gegenüber.

mann in Dienst, von dem sie ihre Gesänge vortragen liessen. Theils begleiteten die Jongleurs jene des Singens nicht kundigen Troubadours auf ihren Sängerfahrten, theils zogen sie auf eigene Hand aus und sangen die Lieder, welche sie von jenen empfangen hatten, gegen Bezahlung, wobei sie sich in der Regel ganz gut standen, bei dem lockern Leben aber gewöhnlich bald wieder auf dem Trockenen sassen, bis ihr Gebieter ihnen mit einem neuen Liede unter die Arme griff. „Um Gottes willen, Bayona“, sagt der Troubadour Uc von Saint-Cyr zu seinem Jongleur, „wie unsäglich arm und elend du gekleidet bist; doch warte, ich will dir mit einem Sirventes aus der Noth helfen.“ Eben so bedienten sich die Troubadours ihrer Minstrels als Liederboten, um der an einem andern Orte weilenden gefeierten Schönen oder ihrem Gönner eine neue Dichtung zu senden — bei der damals ziemlich verbreiteten Unkunde des Lesens und Schreibens allerdings die einfachste und bequemste Art. Wenn der Sänger Marcabrun sagt, er wolle Verse und Töne über das Meer senden, so meint er nicht durch Brief und Schrift, denn solche würden seiner Absicht wahrscheinlich nicht entsprochen haben; sondern durch seinen dienenden Sänger.

Hauptgegenstand der provençalischen Gesänge war der Frauendienst, die Verherrlichung weiblicher Tugend und Schönheit, der Liebe Seligkeit und Schmerzen. Wie aber ihre Poesie mehr Verstandes- als Gefühlspoesie war, so waren auch ihre Liebesverhältnisse in den allermeisten Fällen nur von künstlicher Art, nur für poetische Zwecke fingirt. Der Dichter wählte sich eine Dame als Object seiner Anbetung und poetischen Verherrlichung, ohne für gewöhnlich an eine nähere Vereinigung mit ihr zu denken. Häufig war sie schon verheirathet. — Die meisten Gattungen der provençalischen Lyrik behandeln erotische Gegenstände; so die *Canzone* und *Canzonette* (*Chanson*) und *Halbcanzone* (Canzone von geringerer Strophenzahl), welche aber auch der Gottesverehrung gewidmet war; in der *Tenzone* (Streitgedicht) kommen meist Liebesangelegenheiten zur Sprache; das sinnlichere *Tagelied* (*alba*, Morgenroth) feiert das Glück zweier Liebenden, indem es den Anbruch des Tages verwünscht, während im *Abendliede* (*Serena*) der Liebende die Nacht herbeisehnt. Nichts mit Liebe zu schaffen hatte das *Sirventes* (*servire*, dienen), ein Dienstgedicht oder Lied welches dem Gönner huldigte, sowie überhaupt öffentliche und Privatangelegenheiten verherrlichte, nicht minder aber auch Personen und allgemeinen Zuständen Missbilligung und herbe Rüge widerfahren liess. Einige andere Arten sind noch das *Klagelied* (*planh*) um den Tod der Geliebten, eines Freundes oder Helden; die *Retroensa* mit einem Refrain; die *Runde* (*Canson redonda*), worin immer der letzte Vers der vorauf-

gehenden Strophe als erster der folgenden wiederkehrt, auch, wenn sie verkettet ist, die Verse der folgenden Strophe immer mit denen der voraufgehenden von unten herauf sich reimen. Näheres bei Fr. Diez, Poesie der Troubadours, 1826. Ausserdem gab es Tanzlieder, darunter die Ballade (Ballet), ferner Ringeltänze, welche auch in Deutschland gebräuchlich waren: das Lied wurde von einer Person gesungen, wozu die einander bei den Händen haltenden, im Kreise sich bewegenden Tanzenden mit einem Refrain einfielen.

Die Weisen provençalischer und altfranzösischer Gesänge, welche auf uns gekommen sind, zeigen zwar weder die Feinheit und reiche Mannigfaltigkeit der Rhythmik, noch die gesangvolle Schönheit und den Ausdruck späterer deutscher populärer Lieder; doch haben sie eine klare und verständliche Gliederung und eine für jene Zeit überraschend entwickelte Melodik. Man sieht ihnen an, dass sie nicht Producte mühseliger Theorien, sondern unmittelbar von der Natur eingegeben, wirkliche Ergüsse eines gehobenen Gefühls in Tönen sind. Ihre Haltung ist volksmässig; wenngleich Kunst- und nicht Volksdichter, waren die Troubadours in der Musik doch keineswegs Gelehrte, sondern glücklich angelegte Naturalisten, denen Organum und Solmisation kein Alpdrücken verursachten; ausserdem kamen sie durch ihre dienenden Sänger oder Jongleurs vielfach in Berührung mit dem Volke. Die ältesten ihrer bekannt gewordenen Melodien stammen vom Chatelain de Coucy, einem Troubadour zu Ende des 12. Jahrhunderts (man findet sie bei La Borde, *Essai* etc. II, 235 ff.); andere haben wir von Gaucelm Faidit, dem Könige Thibaut von Navarra (zwischen 1201—1254), Adam de la Hale (in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts). Verschiedene dieser Gesänge bestätigen die Bemerkung, dass, während im Kirchengesange die Kirchentöne ihre Herrschaft behaupteten, in Volksliedern und andern in populärer Melodie gedachten Gesängen dieser Zeit, eine bestimmte Auffassung unserer heutigen Dur- und Molltonart sich zeige. Denn in Faidit's Klagelied auf König Richard's Tod herrscht die Tonart *D moll* mit ihrer Durparallele *F dur*, die recht angenehme Melodie *L'Autrier par la matinée* des Königs von Navarra hält sich durchaus in *G dur;* ähnliches gilt von einer andern aus dem Roman Alexandre (12. Jahrhundert) sowie von Liedern des Adam de la Hale und dem sehr schönen Lied *J'aim la flour de valour* des allerdings schon späteren Guillaume de Machault (1360). Aber leider war die Musik damals noch zu sehr Mönchswissenschaft, um dem, was in Gottes freier Natur so frisch aufkeimte, fördernde Hand zu bieten; die gelehrten

Cantores übten hinter den Klostermauern ihren Kirchengesang, ohne Ahnung, zu welch einer Macht neben ihrem Gregorianischen Choral der weltliche und Volksgesang allmälig sich erhob. Leider dauerte die schöne Blüte der provençalischen Poesie nicht mehr lange, bereits seit Mitte des 13. Jahrhunderts begann sie zu welken und noch bevor das Seculum abgelaufen war, verkümmerte sie völlig unter der immer weiter um sich greifenden Verwilderung des Ritter- und Herrenstandes. Auch ihr Ideenkreis war erschöpft, die während der Periode ihres Niederganges steigende Künstlichkeit in Sprache und Form, der nun auch die Musik nicht mehr zu folgen vermochte, war ein Zeichen der schwindenden Frische und Ursprünglichkeit.

Die Instrumente, deren die Jongleurs theils zum Begleiten des Gesanges, theils zum Aufspielen bei Tänzen Turnieren und anderen Lustbarkeiten sich bedienten, waren sehr zahlreich und mannigfaltig an Arten; der Troubadour Guiraut von Calanson, der (wie auch Guiraut von Cabreira) eine Unterweisung für Spielleute geschrieben hat, fordert von einem guten Spielmanne, dass er wenigstens auf neun Instrumente sich verstehen müsse. Demgemäss zählt ein Jongleur seine Fertigkeiten auf: *Ge sai juglere de Viele* | *Ge sai de Muse et de Frestele* | *Et de Harpe et de Chifonie* | *De la Gigue, de l'Armonie* | *Et de Salteire et en la Rote.* Dazu kommen noch Monochord (Trumscheit), Rebeck, Mandora, Sackpfeife, Flöte, Trompete, Horn, Posaune, Trommel und Pauke, Castagnetten und verschiedene andere Klingwerkzeuge. Diese ganzen Orchester gebrauchte man nur bei Tänzen Turnieren und Aufzügen, die melodischen Instrumente trugen den Gesang im Unisono vor, wozu die übrigen mit ihrem festlichen Schallen und Klingen einfielen. Zur Begleitung des Liedergesanges diente nur ein einzelnes Saiteninstrument, welches, wie kaum anders denkbar, im Unisono zur Melodie sich hielt, oder hie und da den Rhythmus markirte, oder auch, falls die Gelehrsamkeit des Spielmannes so hoch sich verstieg, etwas einem Organum oder Discantus Aehnliches herauszubringen versuchte. Am beliebtesten als Begleitungsinstrumente waren Viola, Cithara (Rota) und Harfe.

Die *Rota* oder *Rotte* findet man sehr häufig genannt und sie erscheint in zweierlei Gestalt. Einmal als das alte cithara- oder lyraartige Instrument *Crwth* oder *Crowde* keltischen Ursprungs, von Guiraut von Calanson in einer seiner Spielmannsregeln siebzehnsaitig genannt. Dann aber auch als Bogeninstrument, und zwar identisch mit der Viele oder Viola, ähnlich dem bei den Troubadours ebenfalls

gebräuchlichen, nur kleineren saracenischen Rebec, mit dem die Viola später in Eins verschmolz. Jene alte citharaartige Rota ist die Stammmutter der Viola; aus ihrem viereckigen Schallkasten formte sich allmälig das ovale Geigencorpus; die Arme, welche das Querholz mit den Saitenwirbeln trugen, zogen sich zum Halse mit Griffbrett zusammen; das Plectrum, womit die Saiten gerissen wurden, dehnte sich zum Bogen aus. Der Name Viola stammt von *fides*, Saite, und *fidula*, dem allgemeinen Gattungsnamen besaiteter Instrumente; *fidula* ging in *vidula*, *videl* (Fiedel), *viele*, *Vioel* und *Viola* über. Grundleglich scheint die Viola mit drei oder vier, wenngleich zuweilen auch mit noch mehr Saiten bezogen gewesen zu sein. Da das Corpus aber noch keine Seitenausschnitte hatte, konnte der Bogen nicht anders als über alle Saiten zugleich geführt werden: während auf der höchsten Saite die Melodie gegriffen wurde, tönten die tieferen, wahrscheinlich als Grundton und Quint gestimmt, beständig mit, ähnlich wie die Stimmer beim Dudelsack. Es kam hierbei also eine solche Art Mehrstimmigkeit heraus, wie Johannes de Muris sie unter dem Namen *Diaphonia basilica* beschreibt, und in welcher über einem angehaltenen Fundamentaltone eine Melodie erklingt (S. 64). Auch noch andere Instrumente jener Zeit zeigen diese Eigenthümlichkeit, woraus man auf eine besondere Vorliebe für solche Art von Harmonie schliessen muss. So neben der Sackpfeife die auch heutigen Tages noch bei herumziehenden Savoyarden sehr gewöhnliche Leyer, Bauern- oder Bettlerleyer, *Vielle*, *Organistrum*, deren französischer Name *Vielle* oder *Viele* schon vermuthen lässt, dass sie zur alten Viola in sehr nahen Beziehungen stehe. Sie ist in der That auch ihr Abkömmling; der die Saiten streichende Bogen verwandelte sich in ein, dieselbe Function verrichtendes, dazu aber bequemer mittelst einer Kurbel zu handhabendes Rad, und über dem Griffbrette bildete sich eine, die klingenden Saitentheile bestimmende Claviatur, wie man sie am Monochord hatte. Die tieferen Saiten klangen ebenfalls, wie bei der Viola, immer in demselben Tone zu der auf der höchsten gegriffenen Melodie fort, und ihrem Rade sowie ihrer Abstammung von der Viola hatte die Vielle den auch ihr beigelegten Namen Rota zu verdanken. Vgl. auch Aug. Wilh. Ambros, Geschichte der Musik, Breslau, Bd. II (1864), S. 29 ff. — Von den andern Instrumenten, welche der obige Vers aufnennt, ist *Muse* gleichbedeutend mit Cornamusa oder Musette, der Sackpfeife der französischen Bauern; *Frestele, Fretel*, *Fretiau* ist die Syrinx oder Siebenpfeife des Pan; *Gigue* (von *gigue*, Schenkel) ist die Geige oder Fiedel; *Salteire*, ein Psalter. Nicht so leicht zu erklären ist *Chiphonie* (*Cyfoine*); es ist gleichbedeutend mit *Symphonie* und am wahrscheinlichsten ein Name der Leyer, auf welche es, ihrer beständig zusammenklingenden Saiten wegen, ganz gut passt;

überdiess kommt die Leyer unter den von Guiraut genannten Instrumenten nicht vor, da unter Viele die Viola zu verstehen ist. Möglicherweise soll Chiphonie oder Symphonie aber auch, gleich dem folgenden *Armonie*, ein Instrument bedeuten, welches nur mit andern zusammenklingend gebraucht wird, wie Pauke, Trommel, Schelle etc.

Nach Italien hin hat der Einfluss der provençalischen Troubadours ebenfalls sich erstreckt. Die Kunstlyrik war daselbst, von Sicilien ausgehend, zwar selbständig aus heimathlichen und volksthümlichen Elementen erblüht, doch erfuhr sie erhebliche Einwirkungen der provençalischen Dichtung, und noch im 14. Jahrhundert schätzte man in Italien die alte provençalische Poesie, wiewohl sie schon zur Zeit des Dante ihren Höhepuukt überschritten hatte. Dante hat sie (wie auch Petrarca) zwar studirt und manche ihrer Kunstformen nachgebildet; dennoch aber wirkte der Einfluss des immer weiter sich verbreitenden Studiums der classischen Literatur auf den Begründer der italienischen Nationalpoesie und Läuterer der heimathlichen Sprache weit umfänglicher und tiefer, und liess ihn Töne anschlagen, welche weit mächtiger klangen als die Liebesgesänge der Provençalen. — Weder von italienischen Volksmelodien, noch von Melodien lyrischer Kunstdichtungen jener Zeit ist etwas übrig geblieben.

Wie in der Provence, so riefen auch in Deutschland die nämlichen geistigen Bewegungen innerhalb des Ritterthums eine den Troubadours ganz ähnliche Dichterklasse hervor, die ***Minnesinger***, welche, wie jene in Frankreich, die Begründer einer nationalen Kunstlyrik in Deutschland wurden. Der Ursprung des Kunstliedes war hier wie dort ein selbständiger und heimatlicher, die Minnesinger sind keineswegs nur Abkömmlinge der Provençalen, und wenngleich die Poesie der letzteren auf die ihrige Einflüsse geübt hat, so sind diese Einwirkungen doch nicht von wesentlicher Bedeutung; weit entfernt, das germanische Element in seiner Entwickelung gehemmt zu haben, erstreckten sie sich eben nur auf formale Nebenzüge, Anklänge und einzelnes offenbar Uebertragene. Auch die Minnesinger waren meist von ritterlichem Herkommen, wiewohl Bürgerliche unter ihnen keineswegs zu den Seltenheiten gehören; Heinrich von Ofterdingen unter anderen, einer der angesehensten Wettkämpfer im Sängerkriege auf der Wartburg unter dem Landgrafen Hermann von Thüringen im Jahre 1207, war Bürger von Eisenach. Einen Spielmann, wie der provençalische Troubadour, hatte der deutsche fahrende Minnesinger in der Regel

nicht bei sich, er trug seine Lieder gewöhnlich selbst vor und begleitete sich auch selbst, wiewohl der Liederbotendienst in Deutschland durchaus nicht unbekannt und an fahrenden Musikanten überall kein Mangel war. Aber weniger vornehm als das provençalische Sängerthum, standen die Minnesinger überhaupt dem Volke näher, nahmen daher auch mehr Volksmässiges in sich auf; weniger glänzend, aber tiefer an Gefühl, zeigen ihre Dichtungen auch zugleich ein innigeres Verhältniss zur Natur und ihrer Poesie. Eben so unterscheidet sich ihr Minnelied wenigstens in einem Punkte von dem provençalischen, mit dem es sonst fast ganz übereinkommt, sehr wesentlich: der in dem Mariendienst wurzelnde Frauencultus der Minnesinger ist ein allgemeiner und gilt dem ganzen Geschlecht, während in dem provençalischen Minneliede die einzige Angebetete auf Kosten aller übrigen gefeiert wird. Von ihren Liederweisen ist eine ganze Anzahl auf uns gekommen. Theils herrscht darin das recitirende Ausdruckselement vor, die Sprachmetrik bestimmt den Zeitwerth der Töne als Längen oder Kürzen, der Versschluss wird durch mehr melodischen Tonfall markirt und durch eine Fermate abgesetzt, die ganze Singweise nähert sich der Psalmodie oder dem Choraltone des Gregorianischen Kirchengesanges. Theils zeigen sie den fliessenderen Gesang des populären weltlichen Liedes und eine der Form des Gedichtes sich anschliessende typisch gewordene Dreitheiligkeit: die Strophe zerfällt in zwei gleiche Stollen und den Abgesang; der zweite Stollen wird nach der nämlichen Melodie gesungen wie der erste; gleichen die letzten Zeilen des Abgesanges dem Anfange der Stollen, was nicht selten vorkommt, so kehrt auch die erste Melodie (mit den nöthigen Abänderungen) noch einmal wieder. Viele Sangweisen (zu Nithart's Liedern, der Jenaer Handschrift etc.) enthält der 4. Band des verdienstvollen Werkes über die Minnesinger von Friedr. Heinr. von der Hagen, Leipzig 1838. Doch bedarf der musikalische Theil des deutschen Minnesanges erst noch einer gründlichen Untersuchung, bevor ein klareres Urtheil über seine Beschaffenheit möglich wird. Notirt sind die Melodien wie auch die der französischen Troubadours mit der nagelförmigen Choralnote und der sogenannten *Nota quadriquarta*.

Auch die Poesie der Minnesinger hatte im 13. Jahrhundert ihre Höhe erreicht und war bereits um Mitte des 14. gesunken. Einzelne noch später auftretende namhafte Sänger, wie Oswald von Wolkenstein, gehören nicht mehr zu den eigentlichen Minnesingern; Wolkensteins früheste Thätigkeit geht nicht über 1387

zurück, die älteste Handschrift seiner Lieder, welche sich in Wien befindet und schöne Melodien enthält, stammt erst aus dem Jahre 1425.[4]) Inzwischen bildeten sich in reichen Städten Deutschlands die Schulen der *Meistersinger*, die Kunst der Dichtung und des Gesanges ging ein in die Werkstätten der Handwerker, wo sie nach reichsstädtischem Zuschnitte zunftmässig geregelt wurde. Hauptsitz und hohe Schule des Meistergesanges war Mainz, seine Blüte erreichte er im folgenden 15. Jahrhundert zu Strassburg, Augsburg, München, besonders zu Nürnberg unter Hans Sachs, im 16. Jahrhundert war er über ganz Deutschland bis zur Ostsee hinauf verbreitet. Die Gesänge nannte man Bar und sie bestanden aus drei Gesätzen: Das erste Gesätz enthält meist zwei Stollen oder kleinere Versgruppen, die gleiches Maass mit einander haben und nach derselben Melodie gesungen werden; dann folgt der etwas längere, an Maass und Melodie vom ersten Gesätz verschiedene Abgesang; ein dem ersten Gesätz an Maass und Ton gleicher Stoll macht den Schluss. Die Melodie heisst Weise oder Ton; sie war der kirchlichen Psalmodie ähnlich, ganz ausdruckslos und sehr eintönig, ungeachtet man nicht unterliess, sie besonders an den Cadenzeinschnitten mit „Blumen, Coloratur oder Läuflein" aufzuputzen. Zur Poesie stand sie in so gut wie gar keiner Beziehung; in der Regel bestimmte sogar nicht der Text den Ton, sondern umgekehrt der Ton den Text, insofern er das metrische und rhythmische Schema war, in welches die Dichtung sich zu fügen hatte. Daher wurde der Ton häufig zuerst gemacht, und erst nachdem er für fehlerfrei erkannt worden war, gab man dem Erfinder auf, über eine bestimmte biblische oder geistliche Materie einen Text dazu zu machen. Ueber manche Töne gab es eine ganze Anzahl Gedichte. Die verschiedenen Töne und Weisen hatten alle besondere Namen, welche mitunter wunderlich genug, wenn auch zuweilen poetischer als die Dichtungen und Melodien selbst klangen. So gab es z. B. eine Hochtannenweis Heinrich Wolf's, die Stolz-Jünglingsweis, Blau-Kornblumenweis und Hoch-Jungfrauenweis M. Ambr. Metzger's; daneben die Abgeschiedene-Vielfrassweis Carl Foder's, die Kurze-Affenweis Georg Hagen's, die Weberkrätzenweis M. Ambr. Metzger's, die Buttglänzende-Drathweis Jobst Zolner's; dann einen langen, guldenen, unbenannten, verhohlenen, Hof-, Kreuz etc. Ton. Ursprünglich hatte man die Töne wahrscheinlich nach den ersten dazu gemachten Tex-

4) Zwei dieser Melodien theilt Forkel mit, Geschichte II, 763 ff.

ten benannt, späterhin gab man ihnen dann überhaupt einen Namen, um sie von anderen Tönen zu unterscheiden.

Die Regeln für die Dichtung und den Gesang waren in einer Gesetztafel, der sogenannten *Tabulatur,* vereinigt; Verletzung derselben wurde von den drei *Merkern*, welche über Aufrechterhaltung der Tabulatur sowie der Zucht und Ordnung überhaupt wachten, gemerkt und gestraft. Ein grober Fehler waren u. a. „falsche Meinungen. So aber werden genennet alle falsche, abergläubische schwermerische unchristliche und ungeziemende Lehren, Historien, Exempel und schändliche unzüchtige Wörter, die der reinen seeligmachenden Lehre Jesu Christi, guten Leben, Sitten, Wandel und der Ehrbarkeit zuwiderlauffen. Welcher derowegen dergleichen bringet oder singet, der wird nicht begabt sondern hat gäntzlich versungen. Ja, es kann ihm, nachdem die Materie wichtig, scharff untersagt und hart verwiesen, er auch von der Schul weggeschafft werden.“ — „Zu hoch und niedrig singen ist ein Fehler, denn man soll in einem Gesetz nit hoch und niedrig singen, sondern wie man das Gesetz angefangen, soll man es hinaus singen. Der Fehler ist grösser, wenn man ein Gesang so hoch oder niedrig anfähet, dass man es mit der Stimm nit erreichen kann, sondern das Gesang höher oder niederer muss angefangen werden.“ „Veränderung der Thön ist ein Fehler, und geschiehet, wann man den Thon nit in gleicher Melodey aussinget; auch wann man in einem Thon mehr oder weniger Verse singet, oder auch die Reimen auswechselt und hierdurch den Thon verkehret, fälschet und anderst singet, als ihn sein Meister gesungen.“ „Falsche Melodey ist ein Fehler, und wird begangen, wann man einen Thon durch und durch anderst singet, als ihn sein Meister gesungen. Ein solcher Singer hat sich gäntzlich versungen.“ „Falsche Blumen oder Coloratur sind ein Fehler, der wird begangen, wann man einen Thon in Reimen, Stollen, oder Abgesang, mit vielen andern Blumen, Coloratur oder Läuflein singet, weder dass ihn der Meister geblümet oder coloriret hat, also dass die Melodie des Thons angegriffen und unkandtlich gemacht wird.“ „Vor- und Nachklang ist ein Fehler, und wird der Vorklang genennet, wann einer ein Lied singet und macht im Anfang des Reimen mit bedecktem Munde einen Klang oder Stimm, ehe dann er das Wort anhebt; dessgleichen ist auch der Nachklang, wann er den Reimen ausgesungen hat, und macht alsdann mit zugethanen Mund einen Nachschall“ etc. „Wer die Tabulatur noch nicht recht versteht, wird ein Schuler; der alles in derselben weiss ein Schul-Freund; der etliche Thön, etwann 5. oder 6. fürsingt, ein Singer; der nach andern Thönen Lieder macht, ein Tichter; der einen Thon erfindet, ein Meister; alle aber, so in der Gesellschaft eingeschrieben seyn, werden Gesellschaffter genennet.“ Vgl. Johann Christoph Wa-

genseil's Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst etc. Nürnberg 1697.

Auf die Sittlichkeit ihrer Gesellschafter sind die Meistersingerschulen von unzweifelhaft gutem Einfluss gewesen, indem sie dieselben zur Zucht und Ehrbarkeit anhielten; Poesie und Musik aber haben ihnen nichts zu danken, die volksthümliche eben so wenig wie die kunstmässige, ungeachtet sie alle Männer aus dem Volke waren. Zu Nürnberg erhielt sich der Meistergesang noch bis tief ins 18. Jahrhundert hinein, doch waren die Schulen in den letzten Zeitläufen so schlecht besucht, dass die Einlagen der Zuhörer in die Büchse die Kosten nicht mehr deckten, man hielt sie nur noch alle zehn oder zwölf Jahre und um 1770 hörten sie ganz auf, während die strassburger Schule erst am 24. November 1780 ihre letzte Zusammenkunft hielt.

Das fahrende Musikantenthum in Deutschland, Frankreich und England trieb inzwischen, nachdem die Weisen der Troubadours und Minnesinger bereits verklungen waren, nach wie vor sein Wesen, bei Tänzen, Kirmsen und andern Lustbarkeiten auf Dörfern und in Städten, mit Sackpfeife, Pommer, Schwiegel, Leyer, Fiedel, Trumbscheit und andern Instrumenten von mehr oder weniger kümmerlicher Beschaffenheit aufspielend. Mit Ausnahme der zu den gelehrten Musikern zählenden Organisten waren die fahrenden Spielleute eigentlich die einzigen Pfleger der damals weit geringer als der Gesang angesehenen und keineswegs kunstmässig geübten Instrumentalmusik. Nach und nach aber begannen sie, des Landstreicherthums müde, in die Städte sich zu setzen und zunftmässig organisirte Corporationen oder Innungen zu bilden, welche gewöhnlich unter den Schutz eines Herrn vom Adel sich begaben. In Deutschland war die älteste dieser Corporationen die zu Wien im Jahre 1288 gestiftete *S. Nicolai-Bruderschaft*, welche von 1354—76 unter dem Schirm des Erbkämmerers Peter von Eberstorff stand. Das Amt dieses Schirmherren, unter dessen Gerichtsbarkeit alle fahrenden Leute in ganz Oesterreich gehörten, hiess *Ober-Spielgrafenamt*, und nachdem es durch Maria Theresia im Jahre 1777 gänzlich reformirt worden, hat es noch bis 1782 sich erhalten, in welchem Jahre Joseph II es aufhob. Diesem wiener Oberspielgrafenamte ähnliche Einrichtungen bestanden auch in anderen Gegenden Deutschlands, wo seit Ende des 14. Jahrhunderts manche Städte oder angesehene Adelsgeschlechter vom Kaiser mit der Gerichtsbarkeit über die fahrenden Leute eines gewissen Districts belehnt wurden. Diese oberen Schirmherren machten die höchste Behörde

aus und ernannten wiederum einen „*Vicarium* oder *Locumtenentem*“ (Lieutnant), welcher unter dem Titel *Pfeiferkönig* die Aufsicht über die ganze Genossenschaft führte.

Solch eine Gerechtigkeit über die Spielleute war „als lange das, das nieman verdencket“ bei der elsässischen Familie derer von Rappoltzstein „zu einem rechten erbe lehen“. Eine im Jahre 1400 von Schmassmann Herrn zu Rappoltzstein ausgefertigte Urkunde besagt, „dass Brune Wielent Herre zu Rappoltzstein, das Kunigreich Varender Lüte zwischen Hagenawer Vorste und der Byrse, dem Ryne und der Virst vor Ziten verlichen hett, Heintzmann Gerwer dem Pfiffer.“ Als aber Gerber „von Krangheit wegen sins libes“ das Amt des Pfeiferkönigs niederlegte, verlieh es Schmassmann mit Beistimmung seines Bruders Ulrich und Gerber's, dem Henselin, seinem „Pfiffer vnd varenden manne“. Der Pfeiferkönig hatte über Aufrechterhaltung der Zunftgesetze zu wachen, welche unter andern verordneten „dass kein Spielmann, der sey ein Pfeiffer, Trummenschläger, geiger, zinckhenblässer oder was der oder was die sonsten für Spiel und khurtzweyl treiben khennen zwischen dem Hawenstein obwendig Basel und dem Hagenawer Forst den gantzen bezürckh eingeschlossen, weder in Stätten, Dörfern oder Fleckhen auch sonst zu offenen Dentzen, Gesellschaften, gemeinschafften, schiessen, oder andern khurtzweilen nit soll zugelassen oder geduldet werden, er seyn dann zuvor in die Bruderschafft vff vnd angenommen.“

Für damalige Zeiten war diese zunftmässige Organisation des Musikantenthums jedenfalls eine segensreiche Einrichtung; denn das Vagabundiren wurde dadurch doch etwas eingeschränkt, Zucht und Sitte gefördert, und in Folge dessen die gesellschaftliche Stellung des ganzen Standes doch etwas achtbarer, Hand in Hand damit aber auch eine etwas bessere Ausübung der ganzen Pfeiferkunst angebahnt. Ein Spielmann musste nun, um sein Fach ausüben zu dürfen, doch wenigstens eine ordentliche Lehrzeit durchmachen, und zwar hatte diese nur ein Jahr zu dauern, wenn er bloss auf Dörfern, hingegen zwei Jahre, wenn er auch in Städten musiciren wollte. Daher spricht auch die Limburger Cronik (S. 121) nicht umsonst von einer erheblichen Verbesserung des Pfeifenspiels in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Alljährlich einmal an einem bestimmten Tage, dem sogenannten *Pfeifertage*, musste die ganze Genossenschaft zum Gericht zusammen kommen; die Richter bestanden neben dem Pfeiferkönige aus einem Schultheiss, vier Meistern, zwölf Beisitzern und einem Weybel; doch konnte von diesem Gericht an den Schutz- oder Oberherren appellirt werden. Noch

zu Anfang des vorigen Jahrhunderts sind Pfeifertage an den Gerichtsorten der rappoltzsteiner Bruderschaft (zu Altenthann, Rappoltsweiler und Bischweiler im Elsass) gehalten worden. Aus diesen Bruderschaften gingen im Laufe des 15. Jahrhunderts die ehrsamen Zünfte der *Kunst-* und *Stadtpfeifer* hervor, welche an manchen Orten noch bis in unsere Tage hinein bestanden haben; ihre jüngsten Nachkommen sind die gegenwärtig in kleineren Städten noch vorhandenen zunftmässig organisirten Stadtmusikchöre, bestehend aus dem Stadtmusikanten oder Stadtmusikdirector mit seinen Gehülfen und Lehrlingen. — In Frankreich gab es schon früher als in Deutschland Pfeiferkönige, schon 1295 war Jean Charmillon durch Philipp den Schönen zum *Rex ministelorum* oder *Roy des menestriers* ernannt. Im Jahre 1330 bildete sich zu Paris eine Musikantenzunft, welche im folgenden Jahre obrigkeitliche Bestätigung erhielt, die *Confrérerie de St. Julien des menestriers.* Die Mitglieder derselben hiessen anfangs *Compagnons*, *Jongleurs*, *Menestrueux*, *Menestrels,* ihr Hauptinstrument war die Vielle (Leyer); als aber 1401 die Gesellschaft unter einem Patent Carl's VI sich reorganisirte, führten ihre Genossen den Titel *Menestrels*, *joueurs d'instrumens tant haut que bas,* und ihr Hauptinstrument war das vornehmere Rebec (dreisaitig, für Discant und Bass), an dessen Stelle später die Violinen und Violen traten. Nach mittelalterlichem Zunftgebrauche wohnte die ganze Bruderschaft in einer Strasse, welche davon den Namen *Rue St. Julien des Ménestriers* erhielt. Ihr oberster Schutzpatron war St. Genest, der unter Diocletian 303 den Märtyrertod erlitten hatte, ihr Vorsteher war der *Roi des Menestriers.* Doch weiss die Geschichte aus der langen Reihe dieser Regenten nur wenige namhaft zu machen: Um 1338 regierte Robert Caveron, später Constantin, dann Guillaume Dumanoir I, im Jahre 1630 mit der Krone belehnt; auf diesen folgte sein Sohn Dumanoir II und nachher der tüchtige Geiger Jean Pierre Guignon, welcher *Roi des violons* sich nannte und 1741 von Ludwig XV in dieser Würde bestätigt wurde. Er hat sich auch mit seinem Titel in Kupfer stechen lassen. Zu verschiedenen Zeiten brachen heftige Streitigkeiten aus zwischen diesen zünftigen Musikanten und den freien Künstlern, Orgel- und Claviermeistern etc., indem jene diese letzteren unter ihre Botmässigkeit bringen wollten. Doch scheiterten solche, sowohl von Dumanoir II als auch von Guignon angestellte Versuche an dem energischen Widerstande der freien Künstler. Im Jahre 1773 wurde das Geiger- und Pfeiferkönigthum durch königliche Verordnung aufgehoben.

Näheres bei La Borde, *Essai,* I, 415. — Auch in England bestand zu Beverley in Yorkshire seit alten Zeiten eine geschlossene Bruderschaft der Minstrels, eben so gab es Pfeiferkönige, wie aus einer von Johann von Gaunt auf Schloss Tutbury im Jahre 1381 erlassenen, auf die Amtsgerechtigkeit des Pfeiferkönigs bezüglichen Urkunde hervorgeht. Doch dauerte die Herrschaft dieser englischen Pfeiferkönige und ihrer Gerichtshöfe immer nur ein Jahr und endete mit dem alljährlich am 16. August zu Tutbury abgehaltenen Gerichtstage.

VI.

Palestrina und die Römer. Orlandus Lassus. Die Norditaliener. Englische Madrigalisten.

Das vierte Capitel versuchte einen Ueberblick über das ausgebreitete Wirken der niederländischen Tonmeister zu geben; die Technik des künstlichen Contrapunkts gelangte durch sie zu bedeutender Entfaltung, doch warf sich zugleich auch die Künstelei als Herrscherin über die Kunst auf und liess Vorstellungen von höheren Idealen noch nicht aufkommen. Denn auch die grössten Contrapunktisten der niederländischen Schule verloren sich seitab von dem ästhetischen Grundgesetze alles Kunstschaffens, nach welchem die technisch fertige Handhabung des Kunstmaterials nicht selbst letzter und höchster Zweck sein darf, sondern nur als Mittel zu einer Gefühl und Geist erregenden und erfüllenden Darstellung eines höheren Daseins zu gelten hat. Diese weiter greifende Bedeutung der Kunst war den Niederländern noch nicht zu klarem Bewusstsein gelangt, ungeachtet der Männer von ausserordentlichem Genie, welche sie unter sich aufzuweisen hatten, und so musste es kommen, dass ihr so wichtiges und folgenreiches Wirken der letzten Bestimmung aller Kunstproduction nicht nur nicht näher kam, sondern sogar in immer schärfere Conflicte damit gerieth, jemehr es nach Seiten der technischen Kunstfertigkeit hin sich ausbreitete. Die kirchliche Tonkunst, in welcher damals alle höhere Musikempfindung gipfelte, musste an Idealität und Innerlichkeit immer mehr verlieren, jemehr die Tonsetzer durch den künstlichen Ausbau der Formen in Anspruch genommen wurden, während man, ungeachtet der ausserordentlichen Gewandtheit hierin, doch noch nicht vermochte, auch die verwickeltsten Combinationen und Gestaltungen

einer höheren Idee dienstbar zu machen und als Ausdruck einer solchen erscheinen zu lassen.

Wir sahen aber auch, wie bereits in der Epoche des Adrian Willaert manche Meister jener Fesseln der Künstelei, welche alle Gefühlsunmittelbarkeit befangen hielten, sich zu entledigen begannen und mehr sich bestrebten, das was das Herz bewegte auch unmittelbar zum Herzen sprechen zu lassen, und den Inhalt eines poesievollen Wortgedankens dem Gefühle durch Töne zu vermitteln, wozu in erster Reihe eine aufkeimende edlere weltliche Kunstmusik Anregung und Gelegenheit gab. Unter den günstigen Rückwirkungen derselben auch auf die kirchliche Musik, und indem schon bei Josquin vorhandene Elemente eines ächt kirchlichen Stils sich entwickelten, entstanden bereits in dem genannten Zeitraume kirchliche Tonwerke, welche eine natürlichere Einfachheit und des Gegenstandes würdigere Haltung aufweissen. Diese Wendung fing an das Erscheinen des auf der Höhe des nunmehr zu besprechenden Zeitalters stehenden Palestrina vorzubereiten. Der Schauplatz der zunächst bevorstehenden Hergänge ist Italien, die Wiedergeburtsstätte der katholischen Kirchenmusik und eigentliche Heimat der Tonkunst für die nächsten anderthalb Jahrhunderte, wiewohl auch Deutschland schon im Laufe des 16. Jahrhunderts in seiner, aus der kunstmässigen Behandlung des protestantischen Gemeindegesanges erwachsenden kirchlichen Tonkunst, etwas ebenfalls Eigenartiges und Bedeutsames aufzuweisen hat. In diesem Capitel werden wir uns jedoch nur einmal dorthin wenden, um das vorzugsweise Deutschland angehörende Wirken des Orlandus Lassus zu betrachten.

Auch schon während der Glanzzeit der Niederländer hat die Musik in Italien mehr als anderswo in Blüte gestanden, doch war sie noch nicht italienischem Boden entsprossen, sondern von den *Oltramontani*, wie die Italiener die von diesseits der Alpen zu ihnen einwandernden Niederländer nannten, dorthin verpflanzt. Die Zeit eines grösseren selbsteigenen Musikschaffens beginnt für die Italiener erst um Mitte des 16. Jahrhunderts, vordem bethätigte sich ihr eingeborener Kunstgeist vorzugsweise auf andern Gebieten. Es ist zwar sachgemäss und natürlich, die gesammte Kunst als eine Einheit anzusehen und die einzelnen Künste als Glieder dieser Einheit, welche wechselseitig einander tragen und ergänzen. Doch liegt hierin noch keineswegs, dass eine Blüte aller Einzelkünste auch gleichzeitig erfolgen müsse; im Gegentheil, hohe Entwickelung der einen Kunst oder mehrerer verwandter Künste benimmt — wie im Kunstwerke selbst und im einzelnen Künstler, so auch in den

Entwickelungsperioden der Kunst überhaupt — den übrigen in der Regel den zu ihrer Entfaltung nöthigen Raum. So gingen auch in Italien Poesie und bildende Künste der Musik auf neu eröffneten Bahnen zu höherer Vollkommenheit vorauf; während die Musik noch nach Formen rang, standen jene bereits fertig da, und als die ersten höheren musikalischen Formgattungen sich gebildet hatten, da war es der Poesie, Sculptur und besonders der Malerei schon gelungen, das Höchste zu leisten. Dante, Petrarca, Boccacio, Ariost, sowie Leonardo da Vinci, Raphael und Correggio waren dahin gegangen, bevor der Jüngling Palestrina seine glänzende Laufbahn antrat, und zur Zeit der Reife seines Wirkens weilten auch Michel Angelo und Tizian nicht mehr unter den Lebenden. Aber das Schaffen der übrigen Künste regte nun um so kräftiger auch die Musik an, das Ihrige beizutragen zur Vollendung des Gesammtbildes vom Geistes- und Gefühlsleben der italienischen Nation dieser Zeitperiode.

Die Niederländer hatten, wie wir uns von S. 98 erinnern, der Tonkunst auch in Italien bedeutende Pflanzstätten bereitet. Nun aber begann die Individualität der verschiedenen italienischen Völkerschaften, welche in der Selbständigkeit kleiner Staaten und besonders in den grossen reichen und von Kunstsinn durchdrungenen Hauptstädten sich entfaltete, jenen niederländischen Tonschulen alsbald ihren eigenen Charakter aufzuprägen: der niederländischen Saat entsprosste eine italienische Blüte, die italienische Musik gewann die Herrschaft über die niederländische. Und wie Rom das Centrum der gesammten Christenheit bildete, so erhob sich auch die römische Tonschule über alle andern Tonschulen Italiens. Unter den zahlreichen ausländischen Tonkünstlern (Scribano, Morales, Scobedo, Leonardo Barré, d'Ankerts, Archadelt, Jacchet von Berghem etc.), welche gegen Mitte des 16. Jahrhunderts in Rom lebten, befand sich auch Claudio Goudimel, ein Niederländer, aus der damals noch nicht zu Frankreich gehörenden Franche-Comté stammend, seiner Zeit vor vielen andern ausgezeichnet als Componist einer Anzahl Messen und anderer geistlicher Cantiones, auch weltlicher Chansons; besonders bekannt als Verfasser von Tonsätzen zu den Melodien des Marot-Beza'schen Psalters der französischen Calvinisten, welche mit Lobwasser's Uebersetzung auch in Deutschland weitere Verbreitung fanden (Cap. VII). Er wurde später als Hugenot in der Bartholomäusnacht des Jahres 1572 zu Lyon ermordet; inzwischen soll er um 1540 zu Rom eine öffentliche Musikschule errichtet haben, in welcher, mit mehreren anderen

ebenfalls berühmt gewordenen Tonkünstlern, auch Palestrina ausgebildet wurde.

Giovanni Pierluigi (Johannes Petrus Aloysius), nach seinem Geburtsorte **Palestrina** (Pränestinus) genannt, soll nach Baini 1524 geboren und 1540, also 16 Jahre alt, nach Rom in die Schule des Goudimel gekommen sein (a. a. O. S. 2, 4). Aber schon Kandler, der deutsche Bearbeiter des Baini, neigt sich auf Grund der Inschrift eines im Archive der päpstlichen Sänger befindlichen Bildnisses des Palestrina, der Annahme zu, dass er bereits im Jahre 1514 geboren sei. E. Schelle bestätigt diese Annahme Kandlers,[1]) indem aus Familienpapieren im Stadtarchive zu Palestrina hervorgeht, dass unser Meister 1514 zur Welt gekommen, 1544 als Organist und Capellmeister an der Kathedrale zu Palestrina bestallt worden sei, und mit seinem eigentlichen Familiennamen Sante heisse. Bereits 1551 wurde er (nach Baini) als Nachfolger des Arkadelt, Ferrabosco und anderer, Meister der Singknaben (*Magister puerorum*) und Capellmeister an der Capella Giulia in der vaticanischen Basilica S. Petri zu Rom. Sein erstes gedrucktes Werk, ein Band vier- und fünfstimmiger Messen welcher mit der Widmung an Papst Julius III 1554 erschien, veranlasste

1) In seiner Recension der Reissmann'schen Geschichte der Musik (Neue Zeitschr. f. M. 1864, Nr. 9 und 10): „Das Leben Palestrina's gehört, wie es uns vorliegt, zum grossen Theil in den Kreis der musikalischen Legende. Wer von uns hat nicht mit Rührung gelesen, wie er als armer Knabe mit den Bauern seiner Heimat nach Rom zu Markte zog, wie dort auf wunderbare Weise sein Talent entdeckt wurde, und wie er im Kampfe mit Noth und Demüthigungen sein Leben verbrachte. Baini, obwohl Biograph und enthusiastischer Verehrer Palestrina's, hat sich nie die Mühe gegeben, auch nur ein einziges Mal das wenige Stunden von Rom gelegene Palestrina zu besuchen, um dort Nachforschungen zu halten, so sehr ihn auch Cicerchio, einst sein Schüler, dann Mitglied der päpstlichen Capelle, jetzt Director des Chores in dieser Stadt, darum anging. Zum Glück hat sich der letztere es nicht verdriessen lassen, das Stadtarchiv gehörig zu durchsuchen und eine Anzahl zum Theil sehr werthvoller Documente an das Licht gezogen, die ich bei ihm einsehen konnte. Dieselben bestehen zum Theil in Familienpapieren verschiedener Art, theils in Kaufcontracten, testamentarischen Verfügungen und endlich in der Bestallung Palestrina's als Organist und Capellmeister der Kathedrale von Palestrina vom Jahre 1544; und aus ihnen geht zunächst so viel hervor, dass der berühmte Meister im Jahre 1514 und nicht wie Baini annimmt 1524 geboren ist; dass sein eigentlicher Familienname *Sante* heisst, seine Eltern, wenn auch nicht begütert, doch auch nicht mittellos waren; dass er den ersten Musikunterricht in seiner Vaterstadt erhielt und dann zu weiterer Ausbildung nach Rom geschickt wurde, wo er, gesegnet mit Häuser- und Landbesitz, als sehr wohlhabender, aber nach römischer Art etwas geiziger Mann sein langes Leben verbrachte und beschloss."

im folgenden Jahre seine Berufung und Aufnahme in das Sängercollegium der päpstlichen Capelle, obwohl er nicht nur die priesterlichen Weihen nicht empfangen, sondern auch sogar verheirathet war. Infolge dessen gab er seine Capellmeisterstelle im Vatican auf und Animuccia wurde sein Nachfolger. Paul IV aber, der 1555 den päpstlichen Stuhl bestieg, gerieth in eine heilige Entrüstung darüber, dass, einer Verordnung zuwider, in seiner Capelle dem Priesterstande nicht einverleibte und sogar verheirathete Sänger [2]) sich befanden. Am 30. Juli 1555 erschien ein Erlass des Papstes, demgemäss „die drei verheiratheten Individuen, die zum Scandal des Gottesdienstes und der heiligen Kirchengesetze mit den päpstlichen Capellensängern zusammen lebten, aus dem Collegio ausgestossen werden sollten," was auch geschehen ist, ungeachtet ihre Anstellung auf Lebenszeit lautete. Aber noch in demselben Jahre wurde Palestrina zum Capellmeister an S. Giovanni im Lateran und 1561 an der liberianischen Hauptkirche Santa Maria Maggiore berufen, in welchem Amte er zehn Jahre verblieb, bis er nach Animuccia's 1571 erfolgtem Tode wieder in sein früheres Amt als Capellmeister an St. Peter im Vatican zurückkehrte, zugleich auch an die Stelle des Animuccia als Maestro in das Oratorium des Filippo Neri eintrat. Inzwischen hatte er bereits 1565 den vom Papst Pius IV eigens für ihn gestifteten Titel eines Componisten der päpstlichen Capelle erhalten; da sein Ruhm hoch gestiegen war, ersehnte man ihn zurück an jenen Ort, von dem man ihn früher fast mit Schmach verstossen hatte und Papst Pius IV, der ein grosser Musikfreund und sein Gönner war, bemühte sich, das ihm angethane Unrecht vergessen zu machen, indem er ihn zum Meister seiner Capelle zu erheben wünschte. Weil diess aber Palestrina's Laienthum und Verheirathung wegen nicht anging, jenes Amt damals auch nur von einem Prälaten höheren Ranges bekleidet werden konnte, fundirte er für ihn jene Stelle eines Componisten der Capelle [3]) und verband einige Einkünfte damit. Später unterzog sich Palestrina einer ausgedehnten Lehrthätigkeit und betheiligte sich zu diesem Zwecke an der, von seinem früheren Mitschüler bei Goudimel, dem Giovanni Maria Nanini, zu Rom eröffneten Musikschule, deren vortrefflicher Geist bis in die neueste Zeit hinein fortgewirkt hat. Etwa ein Jahr vor seinem Tode

2) Neben Palestrina noch Domenico Ferrabosco und Leonardo Barré.

3) Welche nach Palestrina nur noch von einem Meister, von Felice Anerio, bekleidet worden ist.

wurde er noch Concertmeister beim Cardinal Aldobrandini, 1594 ist er gestorben und mit hohen Ehren in der Petrikirche vor dem Altare des Simon und Judas begraben. Eine Ueberschrift auf seinem Sarge nannte ihn einen Fürsten der Tonkunst, was übrigens nicht sehr viel sagen wollte, man war damals auch gegen weit weniger verdiente Männer nicht karg mit hochtönenden Ehrentiteln.

Wie alle, die wahrhaft grosse Meister geworden sind, war auch Palestrina, bevor sein Genius zur Reife gelangte, ein treuer Zögling seiner Vorfahren. Frei von aller revolutionären Neuerungssucht studirte er sie mit Eifer, kräftigte sein Talent an ihren Werken und nahm gewissenhaft in sich auf, was sie Grosses geschaffen hatten; der gelehrte Padre Martini rechnet es ihm auch besonders hoch an, dass er die Meisterwerke mehrerer Jahrhunderte sich zum Muster genommen und sämmtliche darin niedergelegten Kunsterfindungen sich anzueignen, zugleich aber auch zu reinigen und zu veredeln gewusst habe. Aus der Lehre des Goudimel ging er hervor als ein, nicht nur die Vollkommenheiten, sondern auch die Schwächen seines Meisters wiederspiegelndes Abbild seiner Schule; aber er hatte, wie Baini bemerkt, ein weit grösseres Talent, einen weit umfassenderen unerschöpflichen Geist, eine grosse Seele und feurige Phantasie, und einen musikalischen Genius von unerschöpflicher Urkraft. Er konnte daher nicht auf halbem Wege stehen bleiben, sondern sprengte die Fesseln, in denen die Kunst befangen war, benutzte das Gute und Schöne aller seiner Vorgänger, welches er mit kühnen Blicken aus ihren Werken herauslas und schuf Meisterwerke, welche noch der Gegenwart ein Object der Bewunderung und Verehrung sind.

Baini bemüht sich, bei Palestrina nicht weniger als zehn verschiedene Stilarten nachzuweisen, deren Aufstellung zwar von seinem genauen Studium dieses Meisters Zeugniss ablegt, an sich aber garnichts zu bedeuten hat. Denn schliesslich kommen solche Stil- oder Schreibarten bei jedem Künstler vor, insofern er hier mehr oder weniger an diesen oder jenen seiner Vorfahren sich anlehnt, dort eigenen Intentionen folgt, hier einfacher dort künstlicher verfährt, mehr in der Form befangen bleibt oder seinen inneren Regungen freier sich hingiebt, den verschiedenen Kunstgattungen und Stilen mit den ihnen eigenen besonderen Merkmalen Rechnung trägt, von verschiedenen Ideen und Stimmungen, welche immer ihren besondern und ihnen entsprechenden Ausdrück fordern, sich angeregt sieht etc.

Die Zeit des epochemachenden Schaffens des Palestrina brach an mit einem 1560 von ihm gesetzten Werke, womit er sich und

vielen fernerhin ihm Nachstrebenden den Weg aus der Vorhalle in das Allerheiligste des Tempels kirchlicher Tonkunst eröffnete. Es sind die zur Feier des Gründonnerstages gehörenden *Improperia*, deren bei grösster Einfachheit edler und bedeutsamer Stil so allgemeine Bewunderung erregte, dass Papst Pius IV eine Abschrift davon für seine Capelle sich erbat, woselbst man diess Werk noch heutigen Tages in der Charwoche hören kann. Doch bald wurde seinem Genius Gelegenheit, noch weit glanzvoller sich zu bewähren. Die Bestrebungen um Veredelung des kirchlichen Stiles, durch welche verschiedene Vorgänger des Palestrina (wie Costanzo Festa, Willaert, Morales und andere) sich verdient gemacht hatten, waren noch nicht von hinlänglich durchgreifendem Erfolge gewesen, oder ihre Resultate hatten noch keine weitere Verbreitung gefunden, daher der allgemeine Zustand der kirchlichen Musik noch immer eine Reinigung und Erneuerung als dringende Nothwendigkeit erscheinen liess. Vorschläge kamen beim tridentinischen Concil 1562 mehrfach zur Sprache und es fehlte nicht viel, dass die Figuralmusik gänzlich aus der Kirche verbannt und nur der alte Choralgesang allein fernerhin geduldet worden wäre. Ein definitiver Beschluss aber wurde noch aufgeschoben und 1564 ernannte Papst Pius IV eine Congregation von acht Cardinälen, denen eben so viele Sänger der päpstlichen Capelle beigeordnet wurden, welche diesem Gegenstande strenge Aufmerksamkeit widmen sollte. Die Hauptforderungen gingen auf einen ernsten, der Kirche angemessenen Stil und Verständlichkeit der heiligen Worte im Gesange. Dabei erinnerte man sich an ein *Te deum* von Costanzo Festa, insbesondere aber der Improperien sowie einer in einem ähnlichen Stil gehaltenen Messe *Ut re mi fa sol* des Palestrina, beauftragte diesen daher eine Messe zu schreiben, welche in jeder Hinsicht als dauerndes Muster ächter Kirchenmusik hingestellt werden könne: Vermöchte er damit den Anforderungen der Congregation Genüge zu leisten, so sollte die Figuralmusik in der Kirche verbleiben, im andern Falle aber würden Verfügungen im Sinne des tridentinischen Concils getroffen und die Figuralmusik aus der Kirche verbannt werden müssen. Das Schicksal derselben lag also in Palestrina's Hand. Er schrieb drei sechsstimmige Messen, welche am 28. April 1565 aufgeführt wurden. Die ersten beiden enthalten (nach Baini) zwar Meisterzüge, doch erscheint der Geschmack noch zu abhängig von verschiedenen Vorbildern aus der niederländischen Schule, „man glaubt einen Mann zu sehen, der ein Bild seines Strebens nach Wahrheit auf das Papier wirft." Die dritte aber (für 2 Bässe,

2 Tenöre, Contralto und Sopran) schlug entschieden durch und rief allgemein Staunen und Bewunderung hervor: die Empfindungen, welche in der katholischen Kirche die allein herrschenden sein sollen, hatten einen tiefen und wahren Ausdruck gefunden, die höchste Kunst erschien als Natur, ein ächt kirchlicher Stil hatte sich entfaltet, ernst feierlich gross, wie alle Leidenschaftlichkeit so auch alle Künstelei ausschliessend, in tiefsinniger Tonsymbolik die Geheimnisse der Gottheit dem ahnenden Gefühle vermittelnd. Palestrina hatte mit diesem Werke nicht nur der Kunstmusik ihren Antheil am katholischen Gottesdienste für alle Zeiten gesichert, sondern auch den Italienern einen nationalen Kirchenstil geschaffen. Er weihte diese Messe in dankbarer Erinnerung dem Andenken seines ehemaligen Gönners, des Papstes Marcellus II, daher sie den Titel *Missa Papae Marcelli* führt, den sie auch behielt, als Palestrina sie später (1567) mit mehreren anderen Messen zusammen dem Könige Philipp II von Spanien widmete.

Die Anzahl der Werke Palestrina's, von denen nur verhältnissmässig wenige nicht gedruckt, die meisten aber in verschiedenen Auflagen erschienen sind, ist sehr gross,[4]) bei aller Tiefe und Kunst war er doch ungemein productiv, „und mir scheint," sagt Burney, „dass bei allem Ernst und bei der fleissigsten Ausarbeitung in Palestrina's Werken überall das Feuer des Genies erglüht, trotz aller beengenden Fesseln des *Canto fermo*, des Canons, der Umkehrungen und was sonst einen jeden andern als ihn zu erkälten und zu erstarren vermocht hätte." Seine Schreibart ist keineswegs immer jene einfach erhabene der Improperien oder Marcellusmesse, sondern die contrapunktische Kunst findet sich auch bei ihm in allen Graden, je nach Anregung des Textes, von der einfachen

4) Es sind nach Baini folgende: *a*) Gedruckt: Messen 12 Bücher zu 4—6 Stimmen, 1 Buch zu 8 St.; Motetten 7 Bücher zu 4—8 St.; Offertorien 2 Bücher zu 5 St.; Lamentationen 1 Buch zu 4 St.; Magnificat 1 Buch zu 4 St.; Litaneien 2 Bücher zu 4 St.; Hymnen auf das ganze Jahr, 1 Buch zu 4 St.; Madrigale 2 Bücher zu 4 St.; und geistliche 2 Bücher zu 5 St. — *b*) Ungedruckt: Messen 2 Bücher zu 4—6 St.; Motetten 3 Bücher zu 4—12 St.; Lamentationen 2 Bücher zu 4—6 St.; Magnificat 1 Buch zu 5—8 St.; Litaneien 1 Buch zu 6—8 St.; einige Hymnen. — Die meisten Werke Palestrina's sind noch zu seinen Lebzeiten in Stimmen, später auch manche einzelne Sätze in Partitur gedruckt; eine vollständige Ausgabe aber ist noch nicht vorhanden, trotz mehrfacher Bemühungen darum. Nunmehr haben jedoch die Herausgeber der neubegründeten „Denkmäler der Tonkunst" die Herstellung einer solchen in Angriff genommen; der 1. Band, das 1. Buch der vierstimmigen Motetten enthaltend, wird binnen Kurzem erscheinen.

Akkordfolge des Josquin'schen *Stile familiare* bis zu den äussersten Verwickelungen des canonischen Satzes. Aber auch die grössten Schwierigkeiten des Tonsatzes überwand er scheinbar ohne Anstrengung und ohne im Ausdrucke jemals die Würde des Gegenstandes, der Kirche und seiner selbst zu vergessen oder die Technik zur Herrscherin über den Gedanken sich aufwerfen zu lassen. Wo sein Ausdruck, wie in Trauergesängen, wehmüthig und niedergebeugt erscheint, ist doch keine Anwandlung von Weichlichkeit und aufgelöster Empfindelei zu spüren, und eben so wenig verfällt er in Gesängen entgegengesetzten Inhalts jemals einer das Maassvolle und Edle aus den Augen verlierenden Leidenschaftlichkeit. Schützte ihn hiervor sein Genie und die Strenge seiner Kunstanschauung, so doch auch sein inniges Verhältniss zu dem ältesten und reinsten Urbilde alles ächt Kirchlichen, dem Gregorianischen Choral, welcher auf seine ganze Tonempfindung und Gestaltungsweise unmittelbar einwirkte und in dessen Wesenheit er tiefer eingedrungen ist, als irgend ein Meister vor oder nach ihm. „Kein anderer Meister hat den Gregorianischen Gesang in seinen verschiedensten Formen so methodisch durchgearbeitet als Palestrina," bemerkt Friedrich Filitz,[5]) „keiner hat es wie er verstanden, jede charakteristische Wendung desselben mit Erfolg zu benutzen und den Sinnen des Hörers wahrnehmbar und eindringlich zu machen." Bezüglich dieses Verhältnisses zum Choralgesange der Kirche lässt sich Palestrina mit S. Bach vergleichen: was für jenen der Gregorianische Gesang, war für diesen das protestantische Kirchenlied; das Kunstschaffen Beider wurzelte in dem, was ihre Kirche als ihren Bedürfnissen entsprechend anerkannt und durch hundertjährigen Gebrauch geheiligt hatte, jeder von ihnen liess seinem Object in seiner Weise die allseitigste kunstmässige Durchbildung widerfahren, der Choralgesang der alten und neuen Kirche gelangte durch Palestrina und Bach zur höchsten Kunstblüte. Ferner rühmt Filitz an Palestrina noch „die Meisterschaft des Melodisten, in der ihn keiner vor und nach ihm, auch unter seinen Zeitgenossen keiner von ferne nur erreicht" (mit Einschränkung auf eben die, ihrer Art nach dem Choralgesange entsprungene Melodik), „jene rhythmische Präcision und jenen sparsamen Gebrauch der Melismen neben der nervigen Harmonieführung, in der wir vorzugsweise den Palestrinastil zu erkennen pflegen; jenen reinen Charakter und die

5) In seiner kleinen aber gehaltvollen Schrift „Ueber einige Interessen der älteren Kirchenmusik", München 1853, S. 22.

Continuität der tonischen Modulation, jenes Gleichgewicht der Stimmführung und jene ächt contrapunktische Kunst, der es die contrapunktischen Künste und Kunststücke garnicht gilt, und in der alle besonderen Motive, wie von innerer Nothwendigkeit getrieben, in dem einen Ziele des Ausdrucks für eine dem Seher aufgegangene himmlische Herrlichkeit zusammengreifen und aufgehen." (S. 20).

Palestrina erlebte es noch, seine Werke überall erkannt und gepriesen und den von ihm entfalteten Stil nach seinem Namen den *Stile alla Palestrina* benannt zu sehen. Wohl über keinen Tonmeister ist von Zeitgenossen und Nachkommen übereinstimmend so viel Rühmendes gesagt, wie über diesen. Es ist auch in Wahrheit eine ausserordentliche Bethätigung des Kunstgenius, dass wir heute noch, nach drei Jahrhunderten und im Besitze einer seither nach so verschiedenen Zielen strebenden und so allseitig entfalteten Tonkunst, jenem Meister unsere Bewunderung nicht versagen können, ungeachtet unsere Religions-, Kunst- und Lebensanschauungen von den damals herrschenden so durchaus abweichen. Wir müssen die Tonkunst nicht mit Nothwendigkeit studirt haben, um den Werth der Werke des Palestrina zu empfinden, denn auch sie sind, gleich allen Schöpfungen des ächten Genius, allgemeingültig und im höheren Sinne populär. Wir müssen nicht mit Nothwendigkeit zur katholischen Kirche uns bekennen, um durch sie ergriffen zu werden, wenngleich die altitalienische, wie ja überhaupt alle ächte Kirchenmusik, ihre volle und ganze Wirkung erst an ihrer heimatlichen Stätte und in Verbindung mit dem Gottesdienste äussert, womit sie ja auch gerade ihrer Bestimmung entspricht. Sobald man sie in unsern modernen Concertsaal verpflanzt, den Maassstab modernen Musikempfindens an sie anlegt, oder mit einer durch andere Interessen erfüllten Seele ihr entgegentritt, zieht sich auch Palestrina's wie jede andere Kunst, wenn man sie unter falschen Voraussetzungen beurtheilt, in sich zurück; sie offenbart ihre Herrlichkeit nur dem, der sie mit freiem Geiste zu erfassen und ins Gemüth aufzunehmen bestrebt ist. Als etwas Ganzes und in sich Beschlossenes, ein grossartiges Abbild des höheren Denkens und Empfindens einer bedeutenden Zeit, wie es im Genius des Meisters concentrirt sich wiederspiegelt, steht sie da und hat das Recht, ein Entgegenkommen zu fordern; und zwar um so eher, als die darin gestalteten Empfindungen menschlich wahr und von einem allgemeinen Zeitbewusstsein getragen, daher ihre Geltung über allen Wechsel der Zeitanschauungen und Confessionen hinaus zu behaupten vermögend sind.

Das wahrhaft Edle und Starke kann niemals zur Bedeutungslosigkeit herabsinken, und sollte uns auch die Erscheinungsform für den Augenblick überraschen und befremden, der Kern wird auf die Dauer doch niemals zu verkennen sein. Diess gilt auch von der Musik des Palestrina. Ihre strenge Diatonik und häufigen Folgen unvermittelter Dreiklänge auf stufenweis fortschreitendem Basse, berühren unser Tongefühl zuweilen wohl fremdartig und als Härten; an leidenschaftlichen Ausdruck gewöhnt, wie wir sind, will uns ihre schmucklos einfache, keusche und ernste Melodik gar leicht einförmig erscheinen, sobald wir unsere Begriffe von arienmässigem Kunstgesange nicht beiseite zu lassen vermögen. Gewiss ist, dass der altitalienische Kirchenstil mit dem des Palestrina obenan, einen hohen und allgemeinen Kunstwerth offenbart, sobald man bestrebt ist, in sein Wesen einzudringen und die auch in ihm waltende Harmonie der Ideen und Gefühle mit der Erscheinung zu begreifen.

Thibaut, der durch sein bekanntes geistvolles Schriftchen „Ueber Reinheit der Tonkunst“, Heidelberg 1825, viel zur richtigen Würdigung des Palestrina und der älteren Kirchenmusik beigetragen hat, sagt daselbst S. 18: „Die ächte geistliche Musik ist weder durchaus mannigfaltig noch leidenschaftlich, weil ihr Gegenstand einfach und überirdisch ist. Sie setzt also ein tiefes, beruhigtes, in sich gekehrtes, reines Gemüth und eine gediegene Macht der Seele voraus, welche das Erhabene lange unvermischt ertragen kann und durch die Inbrunst nicht zur weltlichen Leidenschaft fortgerissen wird. In den früheren Zeiten fand sich überall diese Unschuld, Einfalt und Kraft. Allein wohin ist man jetzt gekommen, nachdem alle Stände durch Luxus, leichte Sitten, Romanleserei, Tanzwuth und die weltliche Musik, welche man überall in Kirchen, Opern und Concerten zu hören bekommt, so unruhig, üppig und nervenschwach geworden sind, dass die, welche die volle Weihe der neueren Künste (d. h. dieser unwahren und äusserlichen) empfangen haben, das Grosse der alten Zeit weder fassen noch halten können?“ Und an einer anderen Stelle (S. 42): „Seid ihr unreinen Sinnes, wie viele, welche mit Sorgen, Neid und Neugier in die Kirche gehen und hier die Andacht nicht zwei Minuten festhalten können, so sind die erhabensten Erzeugnisse der älteren Kirchencomponisten freilich ganz und gar nichts, etwa wie die Engel von Raphael, wenn man sie mit geblendeten Augen ansieht. Trübes Wasser wirft kein Bild rein zurück, und bis jetzt hat man noch nie ein Ankertau durch ein Nadelöhr ziehen können. Allein betretet einmal die Kirche, wenn nach überstandenen Leiden euer Herz voll von Dank und Liebe ist, und habt ihr dann das Glück, Meisterwerke jener kunstreichen und erhabenen Componisten

zu hören, so wird es euch schon klar werden, wo der Himmel zu finden ist, und dass die, welche hier den Tadler machen wollen, im Grunde von nichts als von ihrer eigenen Stumpfheit und Mattheit reden.“ Und K. C. F. Krause sagt in seinen, so manche feinsinnige Bemerkung enthaltenden „Darstellungen aus der Geschichte der Musik“ etc. Göttingen 1827, S. 138: „Zwar gehört gewiss ein Theil dieses mächtigen Eindrucks (den eben der Palestrinastil hervorbringt) der Erhabenheit und Schönheit des Ortes an, sowie der Liturgie der katholischen Kirche, die selbst eins der grössten religiösen Kunstwerke ist; zwar können diese Gesänge ihre ganze Macht nur auf ein Gemüth ausüben, welches die Lehren der katholischen Kirche gläubig umfasst. Aber auch die tiefempfundenen Harmonien und Melodien der weltlichen Musik wirken noch auf unser Herz, wenn schon unser eigenes Gemüth nicht ganz die Wahrheit des eigenen Erlebens erreicht; ja auf höherer Bildungsstufe des Geistes und des Gemüthes, welche über den Gegensatz verschiedener Religionsbekenntnisse erhaben ist, spricht dennoch auch ohne den Glauben an alle Lehren der katholischen Kirche, die heilige Musik des Palestrina und anderer ihm ähnlicher Künstler innig und mächtig an; denn diese Musik ist in Ansehung der Religion, sowie alle ächte Musik, dem Erstwesentlichen nach über die Worte und Meinungen dieser Erde erhaben.“

Bevor wir die Wirksamkeit der italienischen Tonschulen weiter verfolgen, wenden wir unsere Aufmerksamkeit für einen Augenblick auf Palestrina’s grossen niederländischen Zeitgenossen in Deutschland, **Orlandus Lassus** (Orlandus de Lassus, Orlando di Lasso). Er war geboren zu Mons im Hennegau 1520 und hiess ursprünglich Roland de Lattre, änderte aber seinen Namen, nachdem sein Vater wegen Falschmünzerei eine infamirende Strafe hatte erleiden müssen, und begleitete, 16 Jahre alt, den Ferdinand von Gonzaga nach Mailand und Sicilien, verweilte zwei Jahre zu Neapel und kam dann nach Rom, wo er 1541 (also mit 21 Jahren) Capellmeister an S. Giovanni im Lateran wurde. Nachdem er darauf in sein Vaterland zurückgekehrt war, England und Frankreich bereist, sowie einige Jahre in Antwerpen verweilt hatte, berief ihn 1557 der bairische Herzog Albert V der Grossmüthige an seinen Hof zu München und machte ihn 1562 zu seinem Obercapellmeister. In dieser ehedem von Ludwig Senfl bekleideten Stellung[6]) ist Lassus

6) Zwischen Senfl und Lassus war noch Sebastian Holoander (Hollander) aus Dortrecht bairischer Capellmeister. Vgl. Forkel, Musikal. Almanach 1784, Seite 165.

bis zu seinem im Jahre 1594 oder —95 erfolgten Tode verblieben; durch eine Reise nach Paris zu Carl IX, welche er im Jahre 1571 unternahm, hat sein Verhältniss zum bairischen Hofe keine Aenderung erlitten. Zwar sollte er 1574 ganz nach Paris übersiedeln, er hatte sich auch schon auf den Weg dahin gemacht; doch erfuhr er auf der Reise, dass Carl IX inzwischen gestorben sei, worauf er sogleich wieder nach München umkehrte.

Schon als Jüngling erregte Lassus durch seine Compositionen Aufsehen, als er aber nach langem Herumziehen in der Welt zu München sesshaft geworden war, entwickelte und befestigte sich sein Kunsttalent noch mehr unter der vortheilhaften Anregung, welche er insbesondere durch die unter seiner Leitung stehende vortreffliche Capelle empfing. Unter Albert V (1550—79) war die bairische Capelle die erste in ganz Europa; die bedeutendsten Männer jener Zeit, ein Cyprian de Rore, Ivo de Vento, Joh. a Fossa, Massimo Trajano, Sim. Gatti, Fr. Venerolo und eine Reihe anderer standen in Diensten des bairischen Hofes.[7]) Michael Prätorius meldet, „dass vor der Zeit zu München am Fürstlichen Durchleuchtigkeit zu Bayrn Hoff, zu des fürtrefflichen weitberümbten *Musici*, *Orlandi de Lasso* zeiten die *Music* daselbst von 12. *Bassisten*, 15. *Tenoristen*, 13. Altisten, 16. Capellknaben, 5. oder 6. Capunern oder *Eunuchis*, 30. *Instrumentisten*, vnd also in die 90 Personen stark bestelt gewesen sein sol."[8]) In diesem bedeutenden Wirkungskreise gewannen Lassus' Werke ein ausserordentliches Leben, Selbständigkeit und das Gepräge künstlerischer Vollendung; sein Ruf verbreitete sich über ganz Europa, gleich Palestrina nannte man ihn einen Fürsten und Phönix unter den Tonkünstlern und rühmte ihn mit dem bekannten Wortspiele *Hic ille est Lassus qui lassum recreat orbem.* Der Besitz seiner Werke war unter Kunstfreunden ein Gegenstand des Neides, und wie Palestrina in Italien der Retter des kirchlichen Figuralgesanges wurde, so schrieb man zu München einer Motette des Lassus „Schmecket und sehet

7) Vgl. Fr. M. Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München, Freising 1865, Th. I, 2.

8) *Syntagma musicum* T. II (1618), S. 17.

Im Jahre 1577 gehörten 11 Pauker, 7 Violinisten, 7 Bassisten, 7 Tenoristen und 3 Altisten zur herzoglichen Hofcapelle, und 1593 bestand sie aus 7 Tenoristen (darunter zwei Söhne des Lassus, Rudolph und Ferdinand), 4 Bassisten, 1 Altisten, 11 Instrumentalisten (darunter Ernst Lassus, ein dritter Sohn des Orlandus) 1 Organisten, 9 Hoftrompetern, 2 Paukern und einem Aufseher der 6 Castraten. Vgl. Heinr. Delmotte, die weiter unten näher erwähnte Schrift S. 21.

wie freundlich der Herr ist" in frommer Einfalt die Kraft zu, selbst einen Aufruhr in der Natur zu besänftigen.[9])

Auch Lassus hat seine niederländische Abstammung keineswegs verleugnet, auch bei ihm hat in nicht seltenen Fällen die Stimmencombination den Vorrang vor der Melodie, welche durch sie an der freien Entfaltung und dem Ausdrucke behindert wird. Aber er war keineswegs unberührt geblieben von den Hergängen sowohl auf dem Gebiete der geistlichen, als auch, und zwar in nicht geringerer Ausdehnung, der weltlichen Kunstmusik in Italien und insbesondere bei den Venetianern. Wie er neben der kirchlichen Musik zugleich auch der weltlichen eine umfängliche Pflege angedeihen liess, so übte diese, und namentlich das Madrigal, auch auf die Art seines Kunstschaffens innerhalb der Kirche einen sehr erheblichen Einfluss. Besonders auf diejenige Form, in welcher seine kirchliche Kunstthätigkeit gipfelte, auf die Motette, der er unter jenen Einwirkungen des Madrigalstils eine neue Art und Gestalt verlieh. Von der Sitte, die Motette über einen alten Kirchengesang als Cantus firmus aufzubauen oder einem solchen die Hauptmotive zu entlehnen, geht Lassus sehr häufig ab und verwendet selbsterfundene Themen; überhaupt unterscheidet sich sein Motettenstil häufig nicht mehr sehr wesentlich vom ernsteren Madrigalstil, und hinsichts der kirchlichen Reinheit und Strenge kommt er dem Palestrina allerdings nicht überall gleich, wie er auch in seiner Behandlung des Gregorianischen Chorals hinter dem italienischen Meister zurücksteht. Verschiedene in ausschliesslicher Verehrung römischer und italienischer Kirchenmusik befangene Schriftsteller sprechen von seinem *A cappella*-Stil sogar halb wegwerfend; Baini will ihm, augenscheinlich ohne viel davon zu kennen, schöne Gedanken, Leben und Geist abstreiten, und Burney weist den Kirchenwerken des Lasso ebenfalls einen viel niederern Rang an als denen des Palestrina, indem er sagt, „dass die Anstrengungen der Niederländer (nämlich des Lasso und Cyprian de Rore) zur Erreichung jener feierlichen Würde in Ungelenkheit sich äussern und das Ungekünstelte und Würdevolle des Römers bei ihnen als der Gang eines auf Stelzen einherschreitenden Zwerges erscheine." Doch wenn auch Lassus in seinem *A cappella*-Stil nicht überall dieselbe vollendete Feinheit und harmonische Abrundung der ganzen Stimmenverwebung zeigt wie Palestrina in seinen vollkommensten Werken, so ist doch der starke grossartige Charakter seiner Tonsprache,

9) Näheres bei C. v. Winterfeld, Zur Geschichte heiliger Tonkunst II, 299.

die Wucht seiner Harmonie und die Mächtigkeit der Gesammtwirkung seiner Chorsätze weder von Palestrina noch von irgend einem andern Meister übertroffen worden, wie er auch an Formenreichthum mit jedem seiner Zeitgenossen sich messen darf. Die Motettenart des Lassus wurde von Mitlebenden und Nachkommen hoch gepriesen und, als eine neue Richtung auf freiere Handhabung des Tonmaterials zu Gunsten einer mannigfaltigeren und farbenreicheren Gestaltung bezeichnend, zum Vorbilde genommen. Die neuere Motette, mit ihrer zwar thematischen, doch nicht mehr streng an Fuge und Cantus firmus gebundenen, sondern einen freieren Tonausdruck erstrebenden Gestaltungsweise, ist mehr den durch Lassus und das Madrigal, als den, durch die an den altkirchlichen Gesang anknüpfende Motette bezeichneten Bahnen gefolgt. Vielseitiger als Palestrina erscheint Lassus in seinem Kunstschaffen offenbar; denn er gewann den Beifall seines Zeitalters nicht minder auf dem Gebiete des weltlichen Gesanges als innerhalb der Kirche; durch seinen Aufenthalt unter verschiedenen Nationen hatte er mannigfaltigere Lebens- und Bildungselemente in sich aufgenommen, während Palestrina, still und eingezogen in Rom lebend, fast ausschliesslich im Heiligthume der kirchlichen Tonkunst wirkte und das Geräusch der Welt an sich vorüberziehen liess. In der weltlichen Musik gesteht ihm auch Burney eine glänzendere und leichtere Art in der Melodie zu, „hier hätten die Niederländer (Lassus und Cyprian de Rore) ihre Tinten besser zu mischen und ihre Palette mit den glänzendsten Farben und Modulationen zu bereichern verstanden, ihre Nachkommen hätten den von ihnen betretenen Weg eifrig verfolgt, namentlich in dramatischen Tongemälden“. Dass aber Lassus die chromatische Stimmführung zuerst eingeführt haben soll, wie ebenfalls Burney meint, bedürfte doch noch einer näheren Bestätigung, wiewohl er unter die ersten Tonsetzer, welche einen umfänglicheren Gebrauch davon machten, augenscheinlich gehört. Doch ist er durch Cyprian de Rore angeregt worden, in einer Setzart sich zu versuchen, welche ein lebhafter nüancirtes und gefärbtes Bild von den durch den Ton zu schildernden Seelenbewegungen zu geben gestattet, als die strenge Diatonik der Kirchentöne. Dass ferner Lassus den Gebrauch der Terz im Schlussakkorde zuerst sich gestattet habe, sagt zwar Marpurg,[10]) doch ist dies Wagestück

10) „Unter den praktischen Tonkünstlern hat sich keiner vor dem **Orlando Lasso** die Terz am Schluss eines Stückes zu gebrauchen unterstanden“, vgl. Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik, Berlin 1754—62 (Schlussheft 1778) Bd. II, 305.

schon von andern Tonsetzern vor ihm vollführt worden. Auch hat man ihm auf eine Aeusserung Werkmeisters hin nachgerühmt, „er habe den Wust von mehr als achtzigerlei damals bestehenden Taktzeichen und Taktarten auf zwei, nämlich den geraden und ungeraden Takt reducirt und sich zur Bestimmung der Bewegung bloss der noch üblichen Wörter Allegro, Adagio u. s. w. bedient.[11]) Aber wenn auch Mensur und Taktverhältnisse unter Lassus allerdings sehr vereinfacht und die schwierigen Proportionen grösstentheils beseitigt sind, so ist doch wohl noch nicht hinlänglich untersucht, wie gross sein unmittelbarer Antheil hieran gewesen ist. Werkmeister[12]) sagt auch nur, dass jene Menge schwieriger und unmöglicher Proportionen „endlich abgeschafft sei. Daher wir denn sehen, dass *Orlandus* nicht viel über zweyerley Arth gebraucht hat, dieselbe können bald geschwinde, bald langsam, nur mit einem einzigen Wörtlein bezeichnet werden, so ist schon alle Schwierigkeit aufgehoben“ etc. Darin liegt aber doch noch nicht, dass wir Lassus selbst alle diese Vereinfachungen zu danken hätten. Ein völlig geklärtes und allseitig begründetes Kunsturtheil über diesen grossen Meister haben wir übrigens bis jetzt noch nicht, die allermeisten seiner Werke sind mehr gerühmt als gekannt; denn im Verhältniss zu ihrer enormen Gesammtmasse sind nur wenige von einsichtsvollen Kennern untersucht; letztere haben ihre Aufmerksamkeit im wesentlichen den Italienern zugewendet, daher Orlandus seinen unbefangenen Kritiker noch zu erwarten hat. Sehr schätzbar ist aber die schon mehrfach angeführte kleine Schrift von Heinrich Delmotte „Biographische Notiz über Roland de Lattre“ etc. aus dem Französischen mit Anmerkungen von S. W. Dehn, Berlin 1837; denn sie enthält gute gesichtete Lebensnachrichten und ein sehr ausführliches, mit nützlichen Anmerkungen begleitetes Verzeichniss der Werke.

Darunter befinden sich theils gedruckt theils handschriftlich in den Bibliotheken zu München, Paris, Rom und Bologna an geistlichen Stücken eine grosse Anzahl Motetten, Messen, Magnificat, Lamentationen, Litaneien, Hymnen, Psalmen und andere lateinische und deutsche Cantiones (unter den deutschen auch mehrere motettenartige Tonsätze über ältere Kirchenmelodien); an weltlichen Stücken viele

11) Gerber's Neues Tonkünstlerlex. Art. Lasso, und nach ihm Delmotte a. a. O. 54.

12) Dessen hierauf bezüglichen Ausspruch im *Hodegus curiosus* 1687 S. W. Dehn bei Delmotte S. 54 Anm. 3 mittheilt.

Madrigale, Chansons, Villanellen und andere lateinische und deutsche Gesänge und Lieder, darunter nicht wenige, deren Texte leichtfertig genug sind. Eine vollständige Sammlung der Motetten des Lassus, 516 Stücke zu 2 bis 12 Stimmen enthaltend, wurde nach seinem Tode von seinen beiden Söhnen Ferdinand und Rudolph gemeinsam herausgegeben unter dem Titel: *Magnum opus musicum Orlandi de Lasso etc. Monachii 1604.* Sie besteht aus 6 Bänden, denen aber noch ein von Caspar Vincentius 1625 dazu ausgearbeiteter Orgel-continuo fast immer als 7. Band hinzugefügt wird (Delmotte S. 94). Seine berühmten sieben Busspsalmen (*Septem Psalmi poenitentiales etc.*) befinden sich in einer überaus prachtvollen Handschrift in der Münchner Königlichen Bibliothek; sie sind auch wiederholt gedruckt, zuerst München 1583, und in neuester Zeit hat S. W. Dehn sie in moderne Partitur gebracht (Berlin, o. J.) Dass sie auf den Wunsch Carl's IX von Frankreich zur Beruhigung seines Gewissens inbetreff der Bartholomäusnacht von Lassus componirt seien, ist eine Anecdote; denn der erste Band der Münchner Handschrift war bereits 1565, der zweite 1570 vollendet, während jene Mordnacht erst 1572 stattfand. Von den drei Söhnen des Lassus, welche als Musiker sich bekannt gemacht haben und beiläufig schon genannt worden sind, war Ferdinand, nachdem er 1593 Tenorist der herzoglichen Capelle gewesen, seit 1602 Capellmeister unter Maximilian I, in welchem Amte ihm sein ebenfalls Ferdinand getaufter Sohn im Jahre 1609 folgte. Rudolph, ein zweiter Sohn des Orlandus, war seit 1609 Hoforganist, nachdem auch er vorher schon Tenorist der Capelle gewesen und bereits um 1588 bekannt geworden war. Ueber Ernst weiss man nichts weiter, als dass er um 1593 Instrumentalist in der Capelle war. Ferdinand und Rudolph haben neben den Motetten ihres Vaters auch einige eigene Werke drucken lassen.

In Rom, wohin wir uns wieder zurückwenden, wirkten zur Zeit des Palestrina sein bereits genannter Mitschüler bei Goudimel, Giovanni Animuccia, auf den wir gelegentlich der Oratorien des heiligen Neri, bei denen er Musikmeister war, noch zurückkommen (Cap. IX). Ferner **Tomaso Ludovico da Vittoria,** ein Spanier aus Avila, 1575 Capellmeister an der Apollinarekirche zu Rom, im Stil den Ernst des Morales mit tiefer warmer Farbenpracht der Klangwirkungen verbindend. Unter seinen Werken (Messen, Motetten, Psalmen, Hymnen, Magnificat etc., welche in den Jahren 1576—1605 erschienen sind) befinden sich auch die Turbae oder Volkschöre zu zwei Passionen, nach Matthäus und Johannes, welche noch jetzt alljährlich von der päpstlichen Capelle aufgeführt werden sollen. **Luca Marenzio,** der grosse Madrigalist, geboren

in der Nähe von Brescia um 1550, Capellmeister beim Cardinal Luigi d'Este 1581, Sänger der päpstlichen Capelle seit 1595, gestorben 1599. In Madrigalen ist er kaum von irgend einem andern Meister übertroffen worden; er zeigt sich darin neu und gewandt, fein und geistreich, ausdrucksvoll und mannigfaltig in den Tongestaltungen und Malereien, bedeutend in der Harmonie, sowie interessant und kühn im Gebrauche der Chromatik. Namentlich aber war es der Reichthum und die Annehmlichkeit seiner Melodik, weshalb seine Zeitgenossen ihn so hoch bewunderten und ihm den Beinamen *il più dolce cigno* gaben. Neun Bücher fünfstimmiger Madrigale von seiner Arbeit erschienen in den Jahren 1580—89 und in einer Gesammtausgabe 1593; sechs Bücher sechsstimmiger in den Jahren 1582—1609; vierstimmige 1592 etc. Vier zu vier, eins zu fünf und eins zu sechs Stimmen findet man bei Martini, *Saggio* etc. II; eins zu fünf, *O voi che sospirate*, auch bei Winterfeld, Gabrieli III (Anhang). Ausserdem hat er fünf Bücher Villanellen und Arien *alla Napoletana* zu 3 Stimmen, sowie einige Bücher Motetten zu 4—12 Stimmen und verschiedene andere Kirchensachen hinterlassen. — Endlich blühte zu Rom noch der zweite berühmte Mitschüler des Palestrina bei Goudimel Giovanni Maria Nanini, der Stifter jener so bedeutend gewordenen Musikschule, welche man, zum Unterschiede von der älteren des Goudimel, die jüngere römische Schule nennt. Es war die erste zu Rom von einem Italiener eröffnete Musikschule, Palestrina betheiligte sich lebhaft daran, und es gingen eine Reihe vortrefflicher Tonkünstler daraus hervor, welche, wenn auch nicht mit Palestrina's Genie, so doch in seinem Geiste fortwirkten und zahlreiche Werke schufen, denen das Gepräge einer ernsten erhabenen würdevollen Schönheit aufgedrückt ist. Nach dieser, die Producte der römischen Schule bis auf Alessandro Scarlatti vorzugsweise kennzeichnenden Eigenschaft, pflegt man ihr Zeitalter in der Musikgeschichte schlechthin die Epoche des *grossen* oder *erhabenen Stiles* zu nennen, zum Unterschiede von der Epoche des *künstlichen Stiles* der Niederländer und des sogenannten *schönen Stiles* der späteren Neapolitaner. Es braucht aber wohl kaum daran erinnert zu werden, dass diese classificirenden Beiwörter nur ganz allgemein zu nehmen sind; Erhabenheit ohne Schönheit existirt in der Kunst eben so wenig, wie die Künstlichkeit oder kunstreiche Durchbildung jene beiden Eigenschaften mit Nothwendigkeit ausschliesst.

Einige der bedeutendsten, dem folgenden Jahrhundert angehörende Descendenten der römischen Schule mögen hier, der Uebersicht wegen

im Zusammenhange noch namhaft gemacht werden, wiewohl die meisten derselben nachher noch vorkommen. Es sind: Bernardino Nanini, der jüngere Bruder und Schüler des Giòvanni Maria, welcher nach dem Tode desselben 1607 die Schule, an welcher er bereits vorher mit thätig gewesen war, allein fortsetzt. Fernere Schüler des älteren Nanini sind noch Felice Anerio, Gregorio Allegri, Antonio Cifra, Francesco Valentini und Antonio Maria Abbatini. Aus der Schule des jüngeren Nanini stammten: Vincenzo Ugolini, Paolo Agostini, Domenico und Virgilio Mazzocchi u. a. Ein Schüler des Ugolini war Orazio Benevoli, ein Schüler des Allegri und später des Benevoli war Antimo Liberati; auch Ercole Bernabei, der Lehrer des Agostino Steffani, war Benevoli's Zögling. Arcangelo Corelli, der berühmte Violinspieler und Instrumentalcomponist stammte ebenfalls aus der römischen Schule, insofern er von Matteo Simonelli Unterricht empfing. Ein Schüler des grossen Orgelmeisters Bernardo Pasquini war Francesco Gasparini, der wiederum den Benedetto Marcello und Domenico Scarlatti ausbildete. Um 1700 senkte sich ein Zweig der römischen Schule nach Neapel ab; Alessandro Scarlatti war ein Schüler des Giacomo Carissimi zu Rom und Lehrer der drei Stifter der neapolitanischen Schule Francesco Durante, Leonardo Leo und Francesco Feo, welche aber zugleich auch Schüler des Römers Pitoni gewesen sind. Der Deutsche Hasse ist, als ein Schüler des Scarlatti, den Neapolitanern anzureihen und Joseph Haydn, der Vater unserer modernen Instrumentalmusik, soll von Porpora, einem angesehenen Meister der neapolitanischen Schule Unterricht empfangen haben, und so reichen die Wirkungen derselben bis in die neueste Zeit hinein, während die Traditionen der römischen Schule noch bis auf heutigen Tag innerhalb der päpstlichen Capelle sich forterhalten haben.

Zur Zeit des Palestrina war es in Neapel jedoch noch ziemlich still und erst gegen das Ende seiner Epoche hin tritt daselbst ein seiner Zeit viel gepriesener Madrigalist auf, der Musikdilettant Carlo Gesualdo, Principe da Venosa, Neffe des Erzbischofs von Neapel, Schüler des ebenfalls fruchtbaren Madrigalisten Pomponio Nenna, auf allen Instrumenten zu Hause und namentlich Meister auf der Laute, geboren um Mitte des 16. Jahrhunderts, gestorben 1614. Seine Madrigale erschienen von 1585—1613 in sieben Büchern; Burney, der sie genau untersucht haben will, weiss ihnen nicht viel Gutes, wohl aber viel von mangelhafter Melodie, Rhythmik und Declamation, unordentlicher Anlage und falscher Modulation nachzusagen, dabei aber augenscheinlich von Ueber-

treibung sich nicht frei zu halten. Wenigstens verdienen zwei dieser Stücke, welche Martini, *Saggio* etc. II mittheilt, so schwere Vorwürfe nicht; sind sie auch nichts Ausserordentliches, so zeigen sie doch in ihren Motiven und der ganzen Art ihrer Bewegtheit viel Ausdruck und Lebhaftigkeit.

In kaum minder hoher Blüte als zu Rom stand aber die Musik während dieser Epoche in Norditalien, wenn auch keiner der daselbst schaffenden Tonkünstler an Bedeutung dem Palestrina gleichkam. Besonders zu Venedig, seit Adrian Willaert im Jahre 1527 Capellmeister an der Marcuskirche daselbst geworden war. Wie in Rom die päpstliche Capelle, so war in Venedig die Marcuskirche der Centralpunkt musikalischer Kunstthätigkeit; die Aemter des Capell- oder Sängermeisters sowie der beiden Organisten an der ersten und zweiten Orgel waren musikalische Grosswürden und stets durch Künstler vom ersten Range bekleidet. Die lange Reihe der Capellmeister beginnt mit dem im Jahre 1491 erwählten Priester Fossa oder Pietro de Fossis, von dem uns jedoch nichts als der Name aufbehalten ist. Auf ihn folgten Willaert und seine berühmten Schüler Cyprian de Rore 1563 und Zarlino 1565; dann Baldassare Donati 1590, Giovanni Croce und Martinengo; im Jahre 1613 wurde Claudio Monteverde erwählt und seit 1668 finden wir Francesco Cavalli in demselben Amte, — beides grosse Meister, deren fördernde Einflüsse auf die Tonkunst im weiteren Verlaufe sich herausstellen werden, und als deren würdige Nachfolger später noch Giovanni Legrenzi und Antonio Lotti, jener im Jahre 1685, dieser 1736 erwählt, zu nennen sind. Nicht weniger angesehene und verdienstvolle Männer finden sich unter den Organisten an der ersten und zweiten Orgel, zwischen denen ein Rangunterschied jedoch nicht stattgefunden zu haben scheint. Die Reihe derselben bei der ersten Orgel geht bis auf das Jahr 1318, bei der zweiten bis 1490 zurück und es erscheinen darunter 1445 Bernardo Mured, wahrscheinlich identisch mit Bernhard dem Deutschen, der das Orgelpedal in Venedig einführte; ferner die beiden Gabrieli, Andrea 1556 und Giovanni 1584 erwählt, der grosse Orgelmeister Claudio Merulo 1557, wie auch Girolamo Parabosco, Giov. Battista Volpe (genannt Roettino), später noch Ziani, Bertoni und andere Männer von gutem Namen. Auch Cavalli und Lotti waren Organisten, jener an der zweiten, dieser an der ersten Orgel, bevor sie Capellmeister wurden. Ein vollständiges Verzeichniss aller Capellmeister und Organisten beider Orgeln findet man bei

C. v. Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, Berlin 1834; I, 197.

Grosse Verdienste haben die Venetianer einentheils um die Erweiterung der Harmonie und Einführung bis dahin noch nicht gebräuchlicher Intervalle und Tonverbindungen in die Praxis; anderentheils durch den Anstoss zur Entwickelung einer selbständigeren Instrumentalmusik, welchen einige ihrer Meister gaben.

Während bei den Römern und den Protestanten in Deutschland das System der Kirchentöne in aller Strenge der Diatonik herrschte, begann bei den Venetianern die Harmonie freier sich zu entfalten. Einerseits noch innerhalb der Grenzen der alten Tonarten, indem die Verbindungen der Akkorde durch mehr Berücksichtigung ihrer Verwandtschaft und Beziehung, in der Aufeinanderfolge biegsamer wurden und zu Gunsten eines bewegteren und mannigfaltigeren Ausdrucks sich vermehrten; andererseits indem man, auf eine moderne Tonempfindungsweise bereits hindeutend, die Schranken der strengen Diatonik der Kirchentöne durchbrach und von der Chromatik (dem kleinen oder chromatischen Halbtone, sowie nach und nach auch von manchen verminderten und übermässigen Intervallen) einen ausgedehnteren Gebrauch zu machen begann. Vorläufig in der weltlichen Musik, besonders in Madrigalen, welche, auf einen ins Einzelne gehenden bestimmteren Wortausdruck abzielend und eine Abspiegelung des Gefühls auch in seinen augenblicklicheren Bewegungen und mannigfaltigeren Hebungen und Senkungen durch den Ton erstrebend, auch eines geschmeidigeren, eine lebhaftere wechselreichere leidenschaftlichere Betonung und Färbung ermöglichenden harmonischen Materials bedurften. Den ersten Anstoss dazu gaben in Venedig lebende Niederländer; wie es scheint, bereits Adrian Willaert selbst, besonders aber sein Schüler **Cyprian de Rore,** der schon in bedeutendem Umfange von chromatischen Tonfolgen und Intervallen Gebrauch macht. Die vier- und fünfstimmigen Madrigale des Cyprian erschienen in verschiedenen Sammlungen und Auflagen während des Zeitlaufes 1542—68, das erste Buch seiner chromatischen Madrigale trat bereits 1544 zu Venedig ans Licht (Martini *Storia* II, 341). Durch seine Versuche mit der Chromatik wurden sowohl mehrere italienische Meister (Luca Marenzio, der Principe da Venosa) als auch Orlandus Lassus angeregt, diesen gefärbteren und ausdrucksfähigeren Stil in Anwendung zu bringen. Von Lassus erschien 1555 zu Antwerpen bei Tylman Susato in zweiter Auflage eine Sammlung von italienischen und französischen Gesängen, darunter *six*

motets faicts — „*à la nouvelle composition d'aucuns d'Italie*", worunter wir nach Winterfeld (Gabrieli I, 116) eben jene chromatische Manier des Cyprian zu verstehen haben. Aber auch diesen Versuchen des Cyprian mögen schon andere Experimente mit der Chromatik voraufgegangen sein; jedenfalls war das Wesen der drei antiken Klanggeschlechter und ihr Verhältniss zum modernen Tonsystem ein Gegenstand, der die, durch die damals wiedergewonnene Kenntniss von der griechischen Theorie aufs neue dazu angeregten Tongelehrten viel beschäftigte und Veranlassung gab, auch in der Praxis zu versuchen, welchen Nutzen man daraus etwa für die Kunst zu ziehen vermöchte. Auch das Clavier musste zu diesen Versuchen hülfreiche Hand bieten. Jener Nicolo Vicentino, der die Mischung des modernen Tonsystems aus den drei Klanggeschlechtern gegen Lusitano vertheidigte (S. 114), erfand ein, Archicymbalum von ihm genanntes Tasteninstrument, an welchem die Obertasten getheilt, für die Töne *b-ais*, *cis-des*, *fis-ges* etc. zwei verschiedene Claves, ausserdem zwischen den Tönen *h-c* und *e-f* noch Zwischenclaves in der Höhe angebracht waren, so dass man die enharmonischen Abweichungen der chromatischen Töne im Spielen unterscheiden konnte. Ein ähnliches Instrument im Umfange von zwei Octaven liess sich Zarlino durch Domenico von Pesaro zu Venedig bauen, und zwar schon im Jahre 1548, also in den ersten Jahren des Erscheinens der chromatischen Madrigale des Cyprian, während Vicentino's Archicymbalum wahrscheinlich noch älter war.

Doch fanden solche Instrumente, wie bei ihrer nothwendig sehr unbequemen Spielart garnicht anders möglich, nur vereinzelte Nachahmung. Michael Prätorius sah noch ein solches „*Clavicymbalum universale seu perfectum*" zu Prag bei dem kaiserlichen Organisten und Componisten Carl Luyton. Es war 30 Jahre vor dem Erscheinen des zweiten Theiles seines *Syntagma musicum* 1618, zu Wien „gar sauber und sehr fleissig gemacht worden", und es waren darin nicht allein „alle *Semitonia* als *cis dis fis gis* durch und durch dupliret, sondern auch zwischen dem *e* und *f* noch ein sonderlich *Hemi-* oder *semitonium* (wie es etzliche nennen) gewesen, welches bei dem *genere Enharmonico* nothwendig sein muss, dass es also in den vier Octaven vom *C* bis ins c_3, in alles 77. *Claves* gehabt hat. Ausserdem konnte dies Clavicymbel „siebenmal, als nemblich durch das *c cis des d es dis* biss ins *e*, und also umb drei volle *Tonos* fortgerücket werden" (a. a. O., S. 63 ff.). Aehnlich war das *Cembalo onnicordo* oder der *Proteus* des Francesco Nigetti um 1650 beschaffen.

Die chromatischen Versuche des Cyprian und anderer Aehnliches erstrebender Meister, welche direct in die Compositionspraxis eingriffen, wirkten als künstlerische That weit unmittelbarer als die Speculationen und Experimente der Gelehrten. Gleichviel, wie ungelenkig, verworren und ohrbeleidigend sie anfangs auch herauskamen, und wie viele Anfechtungen von manchen Künstlern und Gelehrten sie auch mit Recht zu erdulden hatten, sie arbeiteten doch einer freieren Kundgebung der Empfindungen durch Töne vor und halfen die Richtung auf leidenschaftlichen Ausdruck in der Musik mit anbahnen; insbesondere, wenn sie von so begabten und kunstgeübten Meistern wie Luca Marenzio, der auch einige interessante Madrigale in diesem chromatischen Stile gesetzt hat, ausgingen. Wie viel der Musik, in ihrem ganzen Umfange betrachtet, durch eine erweiterte Erkenntniss der Beziehungen und Verbindungsmöglichkeiten der Töne, als Mittel für den Ausdruck auch stärkerer und leidenschaftlicher Gefühlsregungen, genützt wurde, leuchtet von selbst ein; nur natürlich erscheint es daher, dass auch die kirchliche Tonkunst diese Erweiterung des harmonischen Materials alsbald eben so gut sich zu nutze zu machen begann wie dasjenige, was man gleichfalls innerhalb der weltlichen Musik auf dem Gebiete der Rhythmik durch die Beschäftigung mit dem Volksgesange und den antiken Versmaassen erworben hatte. Verlor die Kirchenmusik unter diesen Einflüssen zwar mit der Zeit allerdings an heiliger Ruhe und absoluter Leidenschaftslosigkeit, so gewann sie dafür jetzt schon an Farbenfülle und Wärme des Colorits, an Biegsamkeit und Mannigfaltigkeit der Melodie und Harmonie, sowie an Prägnanz der Rhythmenbildung und Belebtheit der Gliederung, Gruppirung und gesammten Eurhythmie, überhaupt an Lebhaftigkeit und Deutlichkeit des Ausdrucks auch für die freieren Regungen des Gefühls. Von Einbusse an kirchlicher Haltung kann übrigens beim *A cappella*-Stil der Venetianer aus dieser Epoche die Rede noch nicht sein, ungeachtet die Thätigkeit der meisten unter ihnen bereits der Kammer- und weltlichen Musik wenigstens in gleichem Maasse zugewendet ist wie der Kirche. Finden wir bei ihnen auch weniger strenge Ernsthaftigkeit als bei den Römern, so doch kaum mindere Würde, wo die Heiligkeit des Gegenstandes und Ortes sie fordert; daneben aber mehr Geschmeidigkeit der Melodik, verbunden mit grosser Pracht und strahlendem Farbenreichthum der Harmonie und wuchtiger Klangfülle stimmenreicher Chormassen — gleichsam ein Spiegelbild des glänzenden prächtigen halborientalischen Venedig. Hier kommen die betreffenden

Meister übrigens nur soweit in Betracht, als sie der kirchlichen Vocalmusik angehören, ihre Bestrebungen auf instrumentalem Gebiet sind am entsprechenden Orte zu verfolgen.

Als einer der neben und nach Cyprian de Rore zu Venedig hervorragenden Tonkünstler erscheint zuerst sein Zeitgenosse **Andrea Gabrieli**, um 1510 daselbst geboren, 1556 zum Organisten an der zweiten Orgel in S. Marcus erwählt und 1586 in hohem Alter gestorben. In seinen Werken (geistlichen Cantiones und Concerten, Motetten, Psalmen, Messen, Madrigalen und Orgelstücken) zeigt er sich als im Geiste des Cyprian fortschaffend und ihn ergänzend, weniger zwar bezüglich weiterer Ausbildung der Chromatik, als in Hinsicht auf freiere Beweglichkeit der Melodie, und des Strebens nach Anschaulichkeit der Tongestaltung auch für die einzelnen Bewegungsmomente und Modificationen des Grundgefühls und Gedankens: „Man müsse seine Werke kennen, um zu wissen, was wahrhafte Bewegung des Gemüthes sei, er sei einzig gewesen in der Erfindung von Tonbildern, welche Rede und Gedanken in ihrer ganzen Stärke wiederspiegeln" sagt sein Neffe Giovanni Gabrieli, der siebenundsechzig Gesänge seines Oheims sammelte und mit mehreren eigenen Arbeiten zusammen ein Jahr nach dem Tode jenes (1587) zu Venedig herausgab. Dass Andrea Gabrieli auch Meister auf der Orgel gewesen sei, wird erzählt, aber ein Jahr nach seiner Anstellung, also 1557, wurde an die erste Orgel ein Tonkünstler berufen, unter dessen Händen das Orgelspiel kräftig sich entfaltete und vollkommenere Formen gewann, Claudio Merulo nämlich, geboren zu Correggio, zuletzt Organist des Herzogs von Parma. Dass er und mehr noch sein Amtsnachfolger Giovanni Gabrieli zur Bildung und Entwickelung selbständiger und vom Gesange nicht mehr abhängiger Instrumentalformen sehr viel mit beigetragen haben, wird weiter unten deutlicher sich herausstellen. Claudio Merulo aber nimmt unser Interesse ausschliesslich nur als Instrumental- und zwar Orgelcomponist in Anspruch; **Giovanni Gabrieli** hingegen, der durch Winterfeld's fleissige Forschung bekannteste Meister unter den Venetianern, ist zugleich auch ihr bedeutendster kirchlicher Vocaltonsetzer. Er war geboren um Mitte des 16. Jahrhunderts, Neffe und Schüler des vorhin genannten Andrea Gabrieli, ausgezeichnet auch als Orgelspieler, daher 1584 an die Stelle des von Venedig scheidenden Claudio Merulo zum Organisten an der ersten Orgel erwählt. Von da an stand er auch mit Hans Leo Hasler, der auf ein Jahr nach Venedig kam, um bei Andrea Gabrieli seine Ausbildung zu vollenden, in innigen Freundschaftsbe-

ziehungen und war in Deutschland kaum weniger angesehen und verehrt als in Italien. Nicht nur zahlreiche Tonsätze von ihm erschienen in deutschen Sammlungen, sondern auch jüngere deutsche Musiker kamen nach Venedig, um bei ihm zu studiren, wie unter andern der nachmals hochgefeierte Heinrich Schütz, der von 1609 bis zu Gabrieli's Tode im Jahre 1612 seinen Unterricht genoss. Die Wanderung der deutschen Musiker nach Italien beginnt um diese Zeit schon ziemlich lebhaft zu werden. In den kirchlichen Werken des Giovanni Gabrieli herrscht sinnvolle Auffassung und klare beziehungsreiche Wiedergabe der Worte, sowie eine nicht selten schon zum Dramatisirenden hinneigende Plastik in der Gliederung, Stimmengruppirung, Charakteristik des Ausdrucks und hervorhebenden Betonung des Bedeutenden, überhaupt in der ganzen Tongestaltung. Ohne im Einzelnen zu malen oder die in dem einen oder andern Worte liegende Bewegung kleinlich abzubilden, vermag er doch Geist und Gefühl aufs stärkste zu erregen zum empfindungsvollen Schauen dessen, was er durch seine Töne in unserer Seele erwecken will. Seine Harmonie offenbart eine Fülle, markige Rundung und Einheitlichkeit, welche gleich weit von alterthümlicher Herbigkeit und Starrheit, wie von moderner Weichlichkeit entfernt bleibt, und als natürliche Entfaltung der Kirchentöne zu allgemeinerer Ausdrucksfähigkeit für einen grösseren Kreis mannigfaltigerer Empfindungen erscheint. Der ächt kirchliche Geist der alten Tonarten zeigt sich, ungeachtet ihrer freieren Behandlung, in Gabrieli's Gesängen tiefsinniger und mehr dem wahren Wesen nach erfasst, als in manchen Werken des 17. Jahrhunderts, worin ihre Regeln strenger, aber äusserlicher beobachtet sind — ähnlich wie man von Heinrich Schütz und Seb. Bach sagen kann, dass jener in manchen seiner kirchlichen Tonsätze und dieser besonders in seinen Choralbearbeitungen die wesentlichen inneren Eigenschaften der Kirchentöne, in ihrer Bedeutung für den Kirchen- und Choralgesang, bewahrt hätten, ohne an ihre Regeln so genau sich zu binden und ohne den Geist der neueren Zeit zu verleugnen. Dabei verstand Gabrieli die Stimmen in seinen *A cappella*-Sätzen aufs reichste und verschiedenartigste zu mischen und zu gruppiren, alles strahlt von einer tiefen und warmen Farbenpracht, die Wucht der Klangwirkungen in manchen seiner vielstimmigen und mehrchörigen Sätze ist oft ganz wunderbar. Heinrich Schütz war nicht umsonst sein Schüler, wiewohl er seinen Meister dereinst an Charakteristik und eindringlichster Stärke des Tonausdruckes noch überragen sollte.

Schon im Jahre 1575 finden wir Gabrieli in einer zu Venedig herausgekommenen Madrigalsammlung neben den bedeutendsten Meistern seiner Zeit als Componisten vertreten; in der erwähnten Sammlung von Tonsätzen seines Oheims (1587) sind fünf geistliche und eben so viel weltliche Gesänge von seiner eigenen Arbeit enthalten, manche andere sind in verschiedenen Sammlungen zerstreut. Im Jahre 1597 erschien der erste, 1615 der zweite Theil seiner *Symphoniae sacrae*; der erste enthält neben 45 Gesängen noch 16 Instrumentalstücke für 8—16 Stimmen, eine andere 1615 zu Venedig herausgekommene Sammlung enthält 21 Instrumentalcanzonen und Sonaten zu 3—22 Stimmen. Ausserdem erschienen in den Jahren 1593—95 drei Theile Orgelstücke (*Intonazioni e Ricercari*). Näheres über diesen Meister und Venedigs Kunstblüte im 16. Jahrhundert s. bei Winterfeld in dem mehrfach erwähnten verdienstlichen Werke „Gabrieli und sein Zeitalter“ etc. Der dritte Theil desselben enthält eine ganze Anzahl schöner und interessanter Tonsätze von Gabrieli.

Angesehene Amtsgenossen des Giovanni Gabrieli waren Baldassare Donato (Donati), Nachfolger des Zarlino im Capellmeisteramte an S. Marco, unter die besseren Tonkünstler seiner Zeit gehörend. Von einzelnen in Sammlungen zerstreuten geistlichen Gesängen abgesehen, sind von ihm nur weltliche (mehrere Bücher Madrigale für 3 bis 7 Stimmen, Chansons etc.) auf uns gekommen. Ferner Giovanni Croce, Donato's Gehülfe und später sein Nachfolger, angenehm, weich und heiter in seinen kirchlichen Werken, welche daher von solchen Kunstfreunden, denen die geistliche Musik seiner Zeit sonst zu ernst war, noch lange geschätzt wurden. Giulio Cesare Martinengo aus Verona, dem, nachdem er in noch jugendlichem Alter gestorben, im Jahre 1613 ein Künstler von epochemachender Bedeutung im Capellmeisteramte folgte, Claudio Monteverde aus Cremona, welcher jedoch, als Vorbildner und Förderer des dramatischen Musikstils, vorzugsweise dem Kreise der Oper angehört. — Auch in verschiedenen anderen Städten Norditaliens blühten einige namhafte Tonkünstler; so neben Alfonso della Viola von Ferrara, Verfasser mehrerer Singspiele (Näheres Cap. IX), noch zu Mailand Giacomo Gastoldi aus Caravaggio, vordem Capellmeister zu Mantua, fruchtbar und zu seiner Zeit beliebt als Verfasser weltlicher Gesänge, Madrigale, Ballete, Canzone etc.; zu Mantua um 1581 Alessandro Striggio, Lautenist und Componist von Geschmack, und Marco Antonio Ingegneri, der Lehrer des Claudio Monteverde; zu Vicenza Leone Leoni, Capellmeister an der Kathedralkirche, Kirchencomponist

und Madrigalist. Martini, *Sagg. fondam.* II, 74 nennt ihn unter den Tonsetzern, welche 1592 dem Palestrina einen Band 5stimmiger Psalmen gewidmet haben sollen; zu Modena Orazio Vecchi, Capellmeister daselbst um 1590, von Geburt ein Mailänder, Componist geistlicher und weltlicher Gesänge, sowie eines weiter unten noch zur Sprache kommenden komischen Musikdrama *Anfiparnasso* 1597; zu Bologna Andrea Rota, Madrigalist und Motettencomponist; zu Parma Pietro Ponzio, angesehener Contrapunktist und Verfasser einiger theoretischer Schriften; zu Bergamo Alessandro Grandi, ein geborener Venetianer und Schüler des Giovanni Gabrieli, 1617 Sänger und 1620 Vicecapellmeister an S. Marcus zu Venedig, gestorben 1630 als Capellmeister zu S. Maria maggiore zu Bergamo, Verfasser zahlreicher und ihrer Zeit sehr geschätzter Kirchenmusiken, in denen er als Anhänger der neuen Richtung des Gabrieli und Monteverde sich bekundet. — Florenz sollte schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts der Hauptheerd der für die Wiederbelebung des altgriechischen Musikdrama entbrennenden Schwärmerei und die Geburtsstätte der Oper werden.

In England erscheint das Zeitalter der Elisabeth inbetreff der Musik als eine der noch am meisten productiven Perioden dieses, an musikalischer Erfindungskraft im Vergleiche zu Italien und Deutschland allerdings immer arm gewesenen und gebliebenen Volkes. Zum grössten Theil sind es Capellisten der Elisabeth, welche, unter italienischer Einwirkung, um diese Zeit in der kirchlichen und weltlichen Vocalmusik sowie als Instrumentalcomponisten sich hervorthun. Die Capelle der selbst musikalisch gebildeten und auf dem Clavier wohlbewanderten Königin war glänzend bestellt und in den Kathedralen wurde auch die Figuralmusik geübt; aber wie der puritanische Fanatismus am liebsten die Kathedralen selbst zerstört hätte, so eiferte er nicht minder gegen alle Kunstmusik in der Kirche und wollte nur den einfachen Psalmengesang dulden. Ein ähnliches Emporwachsen des kirchlichen Kunstgesanges aus dem Volksthümlichen, wie bei den Protestanten in Deutschland, ist daher bei den Engländern nicht zu finden. Geschickte Harmoniker und Meister im künstlichen Contrapunkt weist die englische Kirchenmusik um 1600 zwar auf, doch behauptete, wie es scheint, bei den meisten die Künstlichkeit den ersten Rang, weshalb von ihren Werken weder viel sich erhalten, noch zu ihrer Zeit eine so tief ins Volk eingreifende Wirkung geäussert hat, wie die gleichzeitigen Producte der deutschen Protestanten. Als die angesehensten Contrapunktisten, welche England damals aufzuweisen hatte,

werden genannt Thomas Tallis, um 1550 blühend, und sein Schüler William Bird, gestorben 1623, beide gründliche Harmoniker und im kirchlichen Tonsatze ausgezeichnet, letzterer auch beliebter Componist für das damals in England sehr verbreitete Virginal, (Spinett). Ein Schüler Bird's war Thomas Morley, 1595 Mitglied der Capelle der Elisabeth sowie Baccalaureus der Musik, erfindungsreicher fleissiger und gelehrter Setzer geistlicher und weltlicher Musiken, sowie auch Schriftsteller. Ferner thaten sich hervor John Dowland, 1562 geboren, weit berühmt als Lautenist, noch 1625 Mitglied der Londoner Hofcapelle, nachdem er in Frankreich, Deutschland, Italien und Dänemark sich aufgehalten hatte. Dass er auch den Ornitoparchus ins Englische übersetzt hat, ist bereits S. 115 erwähnt. Thomas Weelkes, gegen Ende des 16. Jahrhunderts Organist an Winchester, 1608 Baccalaureus der Musik und Mitglied der königlichen Capelle; John Ward, zu Anfang des 17. Jahrhunderts; John Wilbye, Musiklehrer zu London; John Bennet um 1600. Grosses Ansehn genoss seiner Zeit John Bull, 1563 geboren, starker Orgel- und Clavierspieler sowie fruchtbarer Vocal- und Instrumentaltonsetzer, besonders tüchtig im künstlichen Contrapunkt; daneben öffentlicher Lehrer der Musik am Gresham'schen Colleg, an welches er im Jahre 1596 berufen wurde. In diesem, von dem Kaufmann und Ritter Thomas Gresham gestifteten Institut wurde neben Universitätswissenschaften auch die Musik gelehrt, und John Bull war der erste an demselben angestellte ordentliche Professor der Tonwissenschaft. Nachdem er dies Amt zehn Jahre lang verwaltet, wurde er Organist Jacob's I, ging darauf in die Niederlande und starb zu Hamburg oder Lübeck.[13]) Burney sagt von Bull's Vocalmusik, sie sei Noten und nichts als Noten. Einen günstigen Boden fand zu dieser Zeit in England das von Italien dorthin eingewanderte Madrigal; eine Anzahl Madrigale von den meisten der vorhin genannten Tonsetzer (von Dowland, Morley, Ward, Wilbye, Tallis, Weelkes und John Bennet), und darunter vorzügliche Stücke, liegen in einer neuen durch Hrn. Bibliothekar Maier zu München besorgten Ausgabe vor.

13) Seine Biographie (von Mattheson) steht in Marpurg's Beiträgen etc. IV, 413.

VII.

Die Tonmeister der protestantischen Kirche im 16. Jahrhundert.

Das sechste Capitel hat die Entwickelung der katholisch-kirchlichen Tonkunst durch die Römer und Norditaliener bis gegen 1600 hin verfolgt, ohne vor der Masse der Ereignisse dem, was gleichzeitig und schon früher durch die Kirchenverbesserung in Deutschland auch auf musikalischem Gebiete ins Leben gerufen worden, die nämliche Aufmerksamkeit zuwenden zu können. Daher haben wir nun beinahe ein Jahrhundert zurückzugehen, um das, hier allerdings nur in seinen äussersten Umrissen möglich werdende Bild vom Musiktreiben des 16. Jahrhunderts durch eine Schilderung dessen, was die kirchliche Tonkunst währenddem in Deutschland erstrebte und erreichte, zu vervollständigen.

Dass wir Entstehung, Wachsthum und hohe Blüte aller Künste christlicher Zeit, und insbesondere auch der Tonkunst, der römischen Kirche zu danken haben, ist eine selbstredende Thatsache. Ihr Cultus bot auch der Kunst die mannigfaltigsten Ideale, Anregungen und Gelegenheiten, auf die umfänglichste Weise sich zu bethätigen und zu entfalten. Dem Protestantismus hingegen hat man oft den Vorwurf gemacht, dass er der Entwickelung der Künste mehr hinderlich als förderlich gewesen sei, indem er durch seine Abweisung aller Versinnlichung des Unendlichen die künstlerische Imagination mehr unterdrücke als anrege. Den bildenden Künsten gegenüber, soweit sie mit der Kirche in Verbindung stehen, hat dieser Ausspruch allerdings sein Wahres, auf die kirchliche Musik hingegen duldet er keine Anwendung. Denn dieser wurde gerade durch die Reformation ein neuer Boden bereitet, aus dem sie in völlig eigenartiger Weise rasch und kräftig emporwuchs.

Dieser neue Boden aber, in dem sie fest wurzelte, während sie ihren Gipfel in den hohen Himmelsraum erhob, war die Volksthümlichkeit: In der protestantischen Kirchenmusik vereinigt die Kunst Kirchliches und Volksmässiges noch inniger, als bis dahin geschehen war und in der katholischen Kirche, in welcher der lateinische Kunst- und Priestergesang doch immer den Kern der gottesdienstlichen Musik ausmachte, überhaupt möglich wurde, wenngleich man in Deutschland schon lange vor der Reformation sowohl einen Gemeindegesang in vaterländischer Sprache hatte, als auch von den Melodien des Volksgesanges in weitem Umfange für gottesdienstliche Zwecke Gebrauch machte. Doch erlangte der deutsche Volksgesang in der protestantischen Kirche eine noch bei weitem ausgedehntere Geltung; denn die Reformation war selbst Volksbedürfniss, vorbereitet durch die freiere Entfaltung des Geistes, welche die ausgebreitete Pflege der humanistischen Wissenschaften im 15. Jahrhundert zur Folge hatte, und durch die damit Hand in Hand gehende kräftigere Entfaltung der Individualität, welche dem eigenen Denken und Fühlen auch den höchsten religiösen Ideen gegenüber mehr Vertrauen zu schenken begann, als der in Tradition erstarrten und durch eingerissene Missbräuche der schändlichsten Art nichts weniger als gerechtfertigten alten Kirche. Und nicht allein innerhalb ihrer Grenzen erzeugte die Reformation eine neue eigenartige Entwickelung der kirchlichen Tonkunst, sondern auch der katholischen verhalf sie wenigstens mittelbar zu ihrer höchsten Entfaltung in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, insofern sie der römischen Kirche selbst die Erinnerung an ihre eigentliche Bestimmung ins Gedächtniss zurückrief, wodurch auch ihre Musik wieder auf die rechte Bahn hingewiesen wurde. Denn Palestrina erstand, als die Reformation bereits zum weltbewegenden Geistesereignisse geworden war, ihre Einflüsse auf alle kirchlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse ausübte, und ihre Ideen, gleichviel ob man sie anerkannte oder bekämpfte, doch überall hin sich geltend machten.

In erster Reihe war der protestantische Kirchengesang ein geistlicher Volks- und Gemeindegesang. Aber die Kunst durchbildete ihn, Religion, Leben und Kunst flossen darin zu einer Einheit zusammen. Wie aber die Kirchenverbesserung weit davon entfernt war, mit revolutionärer Vertilgungswuth gegen alles den Vorfahren Heilige zu verfahren, sondern wie sie vielmehr mit eben so schonender wie fester Hand nur entfernte, was die Klarheit der ewigen Ideen des Evangeliums trübte und verunreinigte, ohne

dem Volke zu rauben, was eine tiefere Bedeutung für sein inneres Leben gewonnen hatte, so knüpfte auch ihre Tonkunst in erster Reihe an die Ueberlieferung an, war, wenn auch völlig eigenartige, so doch organische Fortentwickelung von Elementen, welche sie, als ihr zusagend, dem Gesange der alten Kirche sowohl als dem Volksgesange entnahm. Carl von Winterfeld, — dessen grosse Verdienste um die Geschichte des evangelischen Kirchengesanges nicht verkannt werden dürfen, auch wenn man die durch religiöse Gefühlsschwelgerei nicht selten getrübten Ergebnisse seiner Studien zuweilen nur mit Vorsicht annehmen darf — Winterfeld hat in seinem Werke „Der evangelische Kirchengesang", 3 Bde., Leipzig 1843—47, ausführlicher als vor ihm geschehen, drei Quellen nachgewiesen, aus denen die neue Kirche in der ersten Zeit der Reformation ihre Melodien schöpfte. Es sind: der altkirchliche lateinische Gesang; der protestantische deutsche Kirchengesang und der Volksgesang. Schon die Beschaffenheit dieser Quellen lässt erkennen, wie hier die Tonkunst Einigung von Kirchlichem und Volksmässigem als Hauptziel sich setzte, welches sie auch erreichte, indem sie auf der einen Seite dem durch seine religiöse Bestimmung von Alters her Geheiligten, unbeschadet seiner Bedeutung, populäre Gestalt verlieh; auf der andern Seite aber den Volksgesang durch Entkleidung von dem, was daran als absolut weltlich gelten musste, dem Kirchlichen näher brachte und einverleibte.

Es war also zuerst *der alte lateinische Kirchengesang*, von dem der Gemeindegesang der Protestanten mannigfachen Stoff entlehnte. Der poetische Stoff bot sich dar in herrlichen Dichtungen, welche ins Deutsche übertragen oder um- und nachgebildet wurden; der musikalische in den Melodien selbst, sowie in den ihnen grundleglichen Tonformeln, den Kirchentonarten. Hinsichts der Melodien beschränkte man sich jedoch in der Regel nicht auf blosses Entlehnen, sondern man machte sie vielmehr völlig sich zu eigen, indem man ihnen eine dem Geiste des neuen Kirchengesanges entsprechende Umbildung zu Theil werden liess. Diese betraf sowohl in manchen Fällen den Tongang, als insbesondere die Form; man brachte die alten Melodien in die fester gegliederte, rhythmisch ebenmässigere und zugleich populäre Form des Volksliedes, wodurch sie, bei treuer Bewahrung aller wesentlichen inneren Grundzüge, doch der allgemeinen Empfindungsweise und ihrer nunmehrigen Bestimmung als Gemeindegesang, näher gebracht wurden. Seinen kirchlichen Charakter aber empfing der geistliche Volksgesang der Reformation insbesondere durch die ihm zur Grundlage gege-

benen Kirchentonarten, welche nunmehr in der strafferen Form des Volksliedes mit geschlossenerer Gliederung und festen Cadenzen, sowie besonders in der harmonischen Ausgestaltung derselben, zu noch weit bedeutsamerer Entfaltung gelangten, als im alten, rein melodischen und der rhythmischen Form nach weit weniger fest organisirten Gesange der lateinischen Kirche der Sache nach möglich war.

Die Rhythmik des Choralgesanges der Reformation wich sehr erheblich ab von derjenigen, welche der protestantische Choral nach Mitte des 17. Jahrhunderts annahm und noch heutzutage aufweist. In seiner gegenwärtigen Gestalt zeigt er, neben der (mit sehr wenigen Ausnahmen) geraden Taktart, auch durchgängige Gleichheit des Zeitwerthes seiner Töne. Rhythmenlos kann man ihn darum zwar nicht nennen, denn seine melodischen Theile haben eine bestimmte Gliederung und Ordnung, und seine Töne, wiewohl von gleicher Zeitdauer, stehen doch in einem metrischen Verhalt von Thesis und Arsis, von Accent und Accentlosigkeit zu einander. Die Rhythmik des Gemeindegesanges im 16. Jahrhundert erscheint allerdings weit belebter: verschiedene Zeitdauer der Töne sowie Accentrückungen und Syncopen sind sehr häufig, eben so die dreitheilige Taktart, und nicht minder die Vermischung des geraden und ungeraden Taktes innerhalb einer und derselben Melodie, so dass, auch bei gleichbleibenden Notenwerthen, nur durch die Accentstellung zuweilen ein Wechsel des drei- und zweitheiligen Metrums entsteht. Diese rhythmische Mannigfaltigkeit aber entsprang nicht aus der contrapunktischen Bearbeitung, welche die Tonsetzer mit den Melodien vornahmen, sondern war eine natürliche Eigenschaft des Volksgesanges, und übertrug sich von diesem durch die in kirchlichen Gebrauch genommenen Volksmelodien auf den Gemeindegesang, wie auch der im Volksgesange des 16. Jahrhunderts herrschende Strophenbau für die Dichtungen der protestantischen Kirche am häufigsten vorbildlich wurde.

Wieviel übrigens von der an sich garnicht anzuzweifelnden grossen Wirkung der älteren protestantischen Gemeindelieder auf Rechnung ihrer Rhythmik kommt, kann hier zwar nicht näher untersucht werden. Man hat es in neuester Zeit an Versuchen, diese alte Rhythmik wieder ins Leben zu rufen, nicht fehlen lassen, die Wiedereinführung des sogenannten r h y t h m i s c h e n Ch o r a l g e s a n g e s hat viel von sich reden gemacht. Allein man darf die Sache auch nur von ihrer äusserlichen praktischen Seite betrachten und nach der Ausführbarkeit so mannigfach combinirter Metren, als vor Verein-

fachung derselben zum spondäischen Takt in den alten Gesängen sich vorfanden, durch eine zahlreiche Gemeinde fragen, um schon von vorne herein Bedenken dagegen sich erheben zu sehen. Jedenfalls fordert der alte rhythmische Choral vom Sänger ein so entwickeltes Taktverständniss, wie man es einer ganzen Volksmasse doch schwerlich abverlangen darf, und eine auch nur einigermaassen erträgliche einheitliche Wirkung muss unerreichbar bleiben. Wenigstens bei grossen Kirchengemeinden, kleine Conventikel können sich eher darauf einüben. Die Reducirung der künstlichen alten Metrik und der dreitheiligen Taktart auf die gleichen Notenwerthe und den geraden Takt begann im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts, bereits vollzogen erscheint sie in dem grossen Darmstädter Cantional, welches Carl Wolfgang Briegel im Jahre 1687 herausgab. Der Beweggrund dafür lag darin, dass seit Mitte des Jahrhunderts wieder viele weltliche Melodien, und darunter so manche von galanter und opernhafter Beschaffenheit sowie auch Operngesänge selbst Aufnahme in den etwas in Verfall gerathenen Gemeindegesang fanden, indem man diesen dadurch wieder neu zu beleben hoffte. Um diesen Melodien wenigstens einen Theil ihrer häufig absolut weltlichen Leichtfertigkeit zu benehmen, kleidete man sie in das einfachere und ernstere gerade Taktmaass mit seinen gleichen Notenwerthen, und nahm diese Reduction der Rhythmik, da man einmal damit angefangen hatte, nun auch mit den alten, in der Kirche bereits vorhandenen Gesängen vor. Einer Blütezeit des Gemeindegesanges gehört die Einkleidung der Melodien in die heute noch übliche einfachere rhythmische Form mithin allerdings nicht an, dennoch darf man die Unfehlbarkeit der aufgestellten Behauptung, dass jene grössere metrische Beweglichkeit auch dem kirchlichen Charakter des Choralgesanges zum Vortheil gereiche, von unserer gegenwärtigen Anschauung aus in Zweifel ziehen. Denn das Einfachere und Würdevollere will auch hier als das der Bestimmung des Kirchengesanges Angemessenere erscheinen. Die Versuche einer Wiedereinführung der künstlichen alten Metrik und der dreitheiligen Taktart in den heutigen Choralgesang, sind durch irgend beachtenswerthe Erfolge bis jetzt auch noch nirgend gerechtfertigt worden.

Selbstverständlich wählte der neue Kirchengesang aus den Gattungen des alten lateinischen solche, die ihrem Strophenbau nach bereits der Liedform sich näherten, also vorzugsweise Hymnen, auch einige Sequenzen. Von altlateinischen Hymnen, deren Texte durch Luther verdeutscht, und deren Melodien in entsprechender Umgestaltung auf den protestantischen Gemeindegesang übergingen, finden sich im Walther'schen Gesangbuche von 1524 und im

Breslauer von 1525 drei, welche in dauerndem Gebrauche geblieben sind; nämlich: das *Veni redemptor gentium* des Ambrosius aus dem 4. Jahrhundert, in Luther's Uebertragung „*Nun komm, der Heiden Heiland*"; das *A solis ortus cardine* des Coelius Sedulius aus dem 5. Jahrhundert, verdeutscht, „*Christum wir sollen loben schon*"; und das *Veni creator spiritus*, für dessen Verfasser von Einigen Carl der Grosse, von Anderen Carl der Dicke angesehen wird, in der Umdichtung „*Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist*". Noch verschiedene andere alte Hymnen mit ihren Melodien, oder diese allein, finden sich im Laufe des 16. Jahrhunderts dem protestantischen Gemeindegesange theils dauernd einverleibt, theils fanden sie nur zeitweilige und locale Aufnahme, wie u. a. das *Pange lingua gloriosi corporis mysterium*, deutsch „*Mein Zung erkling und fröhlich sing*", im Breslauer Gesangbuche. Unter die Sequenzen, welche mit ihren alten Singweisen auf die neue Kirche übergingen, gehört das aus dem 6. Jahrhundert stammende *Salve festa dies* des Bischofs Fortunatus, auch schon vor der Reformation unter dem deutschen Text „*Also heilig ist der Tag*" gebräuchlich und von Luther für „ja köstlich, lieblich, tröstlich und wohl gesungen" erklärt; [1]) das dem Notker Balbulus zugeschriebene *Grates nunc omnes*, dem Weihnachtsliede Michael Weissens „*Lobet Gott, o lieben Christen*" grundleglich; und das frühestens der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts angehörende *Mittit ad virginem*, ebenfalls von Weisse umgedichtet „*Als der gütige Gott vollenden wollt*". Einzelne Melodien alter lateinischer Gesänge gingen ohne weitere Umbildung auf die neue Kirche über, wie z. B. die Melodie der Pfingstantiphon *Veni sancte spiritus reple tuorum corda fidelium*, deutsch „*Komm heiliger Geist, erfüll die Herzen*"; und eben so regten auch die Dichtungen anderer, ohne dass ihre Melodien mit herüber genommen wurden, zu Dichtungen an sie anknüpfender neuer Gesänge an. Von lateinischen Kirchengesängen des spätern Zeitraums zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert, in welchem der alte Kirchengesang bereits seine Strenge verloren und dem Volksmässigen sich zuzuneigen begonnen hatte, haben gleichfalls eine Anzahl, besonders Advents- und Weihnachtslieder (z. B. *Dies est laetitiae*, *Puer natus in Bethlehem*, *Quem pastores laudavere* etc.) in der protestantischen Kirche sich eingebürgert. Namentlich die mährischen Brüdergemeinden haben sowohl von Melodien altkirch-

1) Aug. Jac. Rambach, Ueber Luther's Verdienst um den Kirchengesang, Hamburg 1813, S. 33.

licher Hymnen als auch neuerer lateinischer Kirchenlieder sehr viele und mehr noch als die Protestanten in ihren Kirchengesang aufgenommen.

Die zweite Quelle des Lutherischen Gemeindegesanges war *der vorprotestantische deutsche geistliche Gesang.* Dass man in der Kirche erst mit der Reformation deutsch zu singen angefangen habe, Luther der Schöpfer des ersten deutschen Kirchengesanges gewesen sei, ist ein Irrthum, der noch bis auf die Gegenwart in manchen, diesen Gegenstand behandelnden Schriften sich fortgepflanzt hat. Denn schon im 9. Jahrhundert gab es deutschen geistlichen Gesang, aus dem 12. Jahrhundert sind uns verschiedene deutsche religiöse Volksgesänge aufbehalten, und zahlreich, dem ausgebildeten Mariencultus entsprechend, sind namentlich im 13. Jahrhundert die alten deutschen Marienlieder, von denen auch einzelne, mit anderer, auf Christus bezüglicher Wendung ihrer Texte, vorübergehend in protestantische Gemeinden kamen. Und nicht allein bei Privatandachten, Bittgängen, Wallfahrten nach Rom, Heiligenfesten, Kirchweihen, den Fahrten der Geisselbrüder im 13. und 14. Jahrhundert, war deutscher Gesang des Volkes in ziemlich umfänglichem Gebrauch, sondern auch beim Hauptgottesdienst an grossen Festen wechselten schon lange vor der Reformation deutsche Lieder, als Bestandtheile der Liturgie, mit lateinischem Choral- und Hymnengesänge, wie auch bei den kirchlich-dramatischen Darstellungen am Auferstehungs- und Himmelfahrtstage das Volk mit deutschen Gesängen eingriff. Luther selbst zählte zu dem Guten, was der katholischen Kirche trotz aller Verkommenheit doch geblieben sei, ganz besonders „die vielen guten Lieder und Gesänge, beide, lateinisch und deutsch"; und Melanchthon sagt bezüglich des deutschen Kirchengesanges, „dieser Gebrauch ist allezeit für löblich gehalten in der Kirche. Denn wiewohl an etlichen Orten mehr, an etlichen Orten weniger deutsche Gesänge gesungen werden: so hat doch in allen Kirchen je etwas das Volk deutsch gesungen, darum ists so neu nicht." [2]) Die Einführung des deutschen Kirchen-

2) Nach Hoffmann, Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luther's Zeit, Breslau 1832, S. 15. 35, geht der Ursprung des deutschen religiösen Volksgesanges auf das *Kyrie eleison* zurück, welches das Volk bei allen feierlichen Gelegenheiten anstimmte. Man legte den Tönen des *Kyrie* (ähnlich wie den *Jubilos* des Alleluja, woraus die Sequenz entstand) deutsche Worte unter, um sie dadurch bedeutungsvoller zu machen. Daraus entwickelten sich Verse, welche wiederum in Strophen sich gliederten, die noch Jahrhunderte lang meist mit dem *Kyrie* und *Christe* schliessen und davon, auch als dies nicht mehr stattfand, den Namen Leise (von Kyrieleis) führten.

gesanges durch die Protestanten reducirt sich mithin auf den verallgemeinerten, durchgängig vorherrschenden Gebrauch desselben; in der katholischen Kirche war die lateinische Sprache die eigentlich sanctionirte Kirchensprache, die deutsche nur nebenher geduldet, und erst mit Einführung der deutschen Messe wurde sie die herrschende. Von da an verdrängte auch der deutsche Kirchengesang den lateinischen von seiner bevorzugten Stelle, doch sind lateinische Gesänge des Chores auch in der protestantischen Kirche noch bis ins 17. Jahrhundert hinein im Gebrauch gewesen, wie unter andern die lateinische Psalmodie des Lucas Lossius 1553, Keuchenthal's Cantional, welches lateinische und deutsche Gesänge enthält, die zahlreichen lateinischen Gesänge des Michael Prätorius (1605, 1611) und andere mehr beweisen. Auch eine Anzahl vorprotestantischer deutscher Kirchenlieder ist auf die neue Kirche übergegangen und manche derselben sind bis auf die Gegenwart im Gebrauche geblieben. Darunter das sehr alte, nach Hoffmann (a. a. O. 30) höchst wahrscheinlich dem 12. Jahrhundert entstammte und von Luther sehr hoch gehaltene Osterlied *„Christ ist erstanden“*, welches (wie auch später das Lied *„Also heilig ist der Tag“*, aus dem 15. Jahrhundert) bei den dramatischen Vorstellungen der Auferstehungsgeschichte vom Volke gesungen wurde. Es ist der älteste auf uns gekommene deutsche geistliche Gesang. Nächstdem das *„Gelobet seist du, Jesu Christ“* und die Pfingstlieder *„Nun bitten wir den heil'gen Geist“* und *„Komm heiliger Geist, Herre Gott“*, letzteres anfangs (vor der Reformation) nur aus einem Verse nach dem *Veni sancte spiritus* bestehend, dem dann von Luther noch zwei von ihm selbst gedichtete oder verbesserte Verse hinzugefügt wurden. Desgleichen das ursprünglich aus dem lateinischen Kirchengesange stammende, aus der Sequenz des Notker Balbulus *Media in vita morte sumus* entstandene *„Mitten wir im Leben sind“*, ferner *„Gott der Vater wohn' uns bei“*, *„Da Jesus an dem Kreuze stund“* und die Melodie des Katechismusliedes *„Dies sind die heil'gen zehn Gebot“*. Auch das alte deutsche Weihnachtslied *„Ein Kindelein so löbelich“* (*„Der Tag der ist so freudenreich“* aus dem lateinischen *Dies est laetitiae*) ist gegenwärtig noch nicht ganz ausgestorben.

Endlich und vorzugsweise war es *der weltliche* und *Volksgesang*, aus welchem die neue Kirche die schönsten Perlen wählte, um sich selbst damit zu schmücken. An sich war das Herübernehmen weltlicher Weisen in die Kirche nichts Neues; schon die Niederländer hatten bekanntlich Volksgesänge ihren Kirchenstücken

als Tenor und thematische Motive zu Grunde gelegt (S. 81), und seit mehr als hundert Jahren vor der Reformation hatte man den weltlichen Volksgesang für die Kirche in weitem Umfange ausgebeutet und seinen Melodien geistliche Texte untergelegt, ganz ähnlich wie nachher bei den Protestanten geschah. Eben so wenig als der deutsche geistliche Gesang der Reformation seine erste Entstehung verdankte, war auch die Verwerthung von Volksweisen für den Gottesdienst eine durch sie neu geschaffene Praxis — schon lange vor Einrichtung des neuen Kirchengesanges war der Volksgesang die populäre Form, in welcher die Angelegenheiten des Glaubens und der Religion dem Volke vermittelt wurden, welches nun dem Dienste des Höchsten geweiht sah, was seine Lebenspfade von Kindheit an geschmückt und erheitert, und worin es seinen tiefsten Empfindungen Aussprache verliehen hatte. Nur insofern der Gemeindegesang bei den Protestanten den Kern der gottesdienstlichen Musik ausmachte, gewann das Volkslied eine noch umfänglichere Bedeutung für die Kirche, als es vordem schon hatte. Bereits in den ersten Zeiten der Reformation hat, bei dem sehr erklärlichen Mangel an neuen originalen Kirchenmelodien, das Entlehnen von Volksweisen stattgefunden und bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts sich erstreckt; erst um diese Zeit hat der Einfluss des weltlichen Gesanges auf den geistlichen Volksgesang sein Ende erreicht, wiewohl noch später einzelne Fälle von Aufnahme weltlicher Tonweisen in die protestantische Kirche vorkommen, unter denen die Entlehnungen der Mozart'schen Melodien: „In diesen heil'gen Hallen" und „Bei Männern, welche Liebe fühlen" (zu den Texten „*Gott donnert, sein Gerichte*" und „*Die Früchte sind nun abgemäht*") die letzten sein mögen. Bereits in den beiden ältesten Liederbüchern der Protestanten, dem kleinen nur acht Lieder enthaltenden Wittenbergischen und dem Walther'schen, beide 1524, finden sich zwei Melodien, deren Ursprung aus dem Volksgesange sehr wahrscheinlich ist, nämlich: „*Es ist das Heil uns kommen her*" und „*Christ unser Herr zum Jordan kam*" (auf den Text „*Es woll' uns Gott genädig sein*"). Von anderen, theils dem Volksgesange, theils weltlichen Liedern älterer und gleichzeitiger Componisten angehörenden Kirchenmelodien mögen nur einige Beispiele genannt werden. So gehört die Melodie „*O Welt ich muss dich lassen*", (späterhin, wiewohl verunstaltet, zu dem Text „*Nun ruhen alle Wälder*") dem alten Wanderburschenliede angeblich Heinrich Isaac's „Inspruck, ich muss dich lassen" an; „*Ich dank dir, lieber Herre*" dem Liede „Entlaubt ist uns der Walde", vom

Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts; „*Befiehl du deine Wege*", („*Herzlich thut mich verlangen*") einem Liebesliede „Mein Gemüth ist mir verwirret, das macht ein Mägdlein zart" aus Hans Leo Hasler's Lustgarten neuer teutscher Gesänge, Nürnberg 1601; „*Auf meinen lieben Gott*" dem Liede „Venus, du und dein Kind, auf beiden Augen blind"; „*Von Gott will ich nicht lassen*", gehört ursprünglich zu „Ich ging einmal spazieren"; „*Vom Himmel hoch da komm ich her*" zu „aus fremden Landen komm ich her". Auch die Melodie „*Wie schön leuchtet der Morgenstern*" soll einem weltlichen Liede „Wie schön leuchten die Aeugelein der Schönen und der Zarten mein" entlehnt sein.

In ihrer Urgestalt finden sich die Melodien in manchen Sammlungen weltlicher und Volkslieder. So ist eine der wichtigsten Quellen der „Auszug guter alter und neuer teutscher Liedlein" von Georg Forster, während der Jahre 1539—1556 in fünf Theilen herausgegeben und im Ganzen 380 Lieder enthaltend; darunter befinden sich auch Melodien, welche in den von Oeglin zu Augsburg 1512, von Peter Schöffer zu Mainz 1513 und von Ott zu Nürnberg 1544 edirten Sammlungen schon enthalten sind. Im ferneren reich an ursprünglichen Volksweisen sind die zu Antwerpen unter dem Titel *Souter liedekens* bei Symon Cock 1540 erschienenen freien Psalmenübersetzungen in flamändische Reime, über deren Melodien dreistimmige Tonsätze von Clemens non Papa („*Seer lustich om singen ter eeren Gods*") 1556 und 1557 zu Antwerpen bei Tilman Susato erschienen. Auch Valentin Triller's geistliches Singbuch, 1555 und 1559 zu Breslau herausgekommen, hat zahlreiche weltliche Weisen benutzt, wie auch die Melodien der Goudimel'schen Tonsätze über den französisch-calvinistischen Psalter (s. weiter unten) muthmaasslich dem weltlichen Gesange entlehnt sind.

Eben so gang und gäbe wurde später die Herausgabe neuer geistlicher Dichtungen zu beliebten weltlichen Melodien, wie unter andern die „Gassenhauer, Reuter- und Bergliedlein, christlich, moraliter und sittlich verändert" von Heinrich Knaust, Frankfurt am Main 1571. Ueber den Zweck dieser Umdichtung sagt der Titel, dass damit „die böse ergerliche weiss, unnütze und schampare Liedlein, auff den Gassen, Felde, Häusern und anderswo zu singen, mit der Zeit abgehen möchte, wann man Christliche, gute, nütze Texte und wort darunter haben köndte". Aehnlich die „Nye Christlike Gesenge unde Lede" etc. in niederdeutscher Mundart von Hermann Vespasius, Prediger zu Stade (1571 zu Lübeck erschienen), sowie auch die Christlichen Reuterlieder gestellet durch Herrn Philipsen den Jüngern, zu Strassburg

1582 gedruckt und andere mehr. Manche gelehrte Theologen nahmen diese Vermischung des Kirchlichen und Weltlichen in Schutz, indem die weltlichen Melodien, „da sie so anmuthig und beweglich seien", die Wirkungen der unterlegten geistlichen Texte verstärken helfen müssten; andere wiederum eiferten heftig dagegen: „Was der Welt und Satan einmal gewidmet ist, lasse man heraus aus der Kirchen, es ärgert." Da aber, nach einem Ausspruche Luther's, Satan kein Musikfreund ist, scheint er die Sache ziemlich gleichgültig hingenommen und den Protestanten den an seinem Eigenthume begangenen Raub nicht weiter nachgetragen zu haben.

Die Künstübung aber, welche wir bereits den ältesten Tonmeistern der Reformation als etwas Neues, Eigenartiges und dem protestantischen Geiste durchaus Entsprungenes und Angehörendes nachrühmen hören, bestand anfangs ausschliesslich in der bedeutungsvollen contrapunktischen Ausgestaltung der für die Kirche gewonnenen und nachher selbsterfundenen Melodien; für die Folge auch in nach und nach sich mehrenden Gesängen auf die hohen Feste des Kirchenjahres und andere religiöse Ereignisse, in welchen die volksthümliche Sprache mit einer hochentwickelten Tonkunst verbunden, den Ideen eines gereinigten Glaubens kunstmässigen Ausdruck verlieh, und als deren höchster Gipfel endlich Johann Sebastian Bach's Cantaten erscheinen. In diesen Schöpfungen bethätigte sich nach Seiten der Kunst hin die volle Stärke der protestantischen Glaubenslehre — die Resultate mussten um so bedeutender sein, als ja gerade die Musik diejenige Kunst war, auf welche die ganze Fülle der vertieften und gereinigten Gottes- und Weltanschauungen, welche im Protestantismus lebten, sich concentrirte. Durch jenen Anschluss an das Volksthümliche in Strophenbau, Rhythmik und Melodik, und durch seine Bestimmung, beim öffentlichen Gottesdienst einstimmig von der Gemeinde gesungen zu werden, erweist sich der protestantische Kirchengesang in erster Reihe als ein geistlicher Volksgesang. Indem ihm aber die Tonsetzer eine kunstreiche, mehrstimmige Ausgestaltung angedeihen liessen, wodurch das in seinen Melodien ruhende Tonleben erst in seiner ganzen Tiefe und Bedeutsamkeit sich offenbarte, gewann er zugleich die höhere Geltung eines Kunstgesanges.

„Denn wo die natürliche Musik durch die Kunst geschärft und polirt wird," sagt Luther,[3]) der selbst zu kunstverständig war, um

3) Lobrede auf die Musik, bei Forkel, Geschichte II, 76; Rambach, Luther's Verdienst etc. Hamburg 1813.

den Kirchengesang nicht auch als Kunstgesang zu schätzen, „da siehet und erkennet man erst zum Theil (denn gänzlich kanns nicht begriffen noch verstanden werden) mit grosser Verwunderung die grosse und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderbarlichen Werk der Musica, in welchem vor allem das seltsam und zu verwundern ist, dass einer eine schlichte Weise oder Tenor (wie es die Musici heissen) hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlichte einfältige Weise oder Tenor gleich als mit Jauchzen gerings herum her spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken, und gleich wie einen himmlischen Tonreihen führen, freundlich einander begegnen und sich gleich herzen und lieblich umfangen. Also dass diejenigen, so solches ein wenig verstehen, und dadurch bewegt werden, sich des heftigs verwundern müssen und meinen, dass nichts Seltsameres in der Welt sei, denn ein solcher Gesang mit vielen Stimmen geschmückt. Wer aber dazu keine Lust noch Liebe hat, und durch solch lieblich Wunderwerk nicht bewegt wird, das muss wahrlich ein grober Klotz sein, der nicht werth ist, dass er solche liebliche Musik, sondern das wüste Eselsgeschrei des Chorals,[4]) oder der Hunde oder Säue Gesang und Musik höre."

Dass diese contrapunktische Ausgestaltung der Melodien ihres Gemeindegesanges an sich eben so wenig eine Erfindung der Protestanten war, als die Einführung des deutschen Volksgesanges in die Kirche, braucht kaum erinnert zu werden. Den Tonsetzern der Reformation dienten die Melodien des Gemeindegesanges als Stoff für ihre contrapunktischen Arbeiten der Sache nach nicht anders als den Katholiken ihr Gregorianischer Choral, und contrapunktische Sätze über Liederweisen gab es lange vor der Reformation. Dass aber ein eigener und selbständiger Geist des Schaffens in der protestantischen Tonkunst sich offenbarte, wird damit noch keineswegs angezweifelt; man darf nur nicht glauben, dass mit der Reformation in Deutschland ein ungeahntes Kunstelysium plötzlich und wie durch Zauberschlag sich eröffnet, bis dahin aber nur Oede und Finsterniss im deutschen Reiche der Töne geherrscht habe. Wer nur auf Winterfeld allein baut, wird zu diesem Glauben leicht sich verleiten lassen. — Jener zweifachen Verwendung des protestantischen Kirchenliedes — also als unisoner Gesang der

4) Das heisst, das rohe Absingen des lateinischen Chorals in Klöstern und Stiftskirchen „wo sie das *Quicunque* blöcken und die Psalmen mit eitel Jägergeschrei und mit starken feisten Succentorstimmen hinaustönen und also zugleich heulen, murmeln und plärren."

Gemeinde und als mehrstimmiger Kunstgesang zum Vortrage bei kirchlichen Feierlichkeiten durch einen Sängerchor — entsprechend, erscheinen auch die Gesangbücher seit 1524 in doppelter Gestalt: die einen enthalten neben den Texten nur die einfache Melodie und sind zum Gemeindegebrauche bestimmt; die andern, in verschiedenen Stimmbüchern gedruckt, enthalten mehrstimmige Bearbeitungen jener Melodien. Diese contrapunktischen Bearbeitungen aber stammten in der ersten Zeit der Reformation nicht von den Erfindern der Melodien selbst her, sondern waren ein Werk von Componisten, welche zur Reformationszeit lebten, und auch in der Folge waren der Melodiker oder Sänger und der Harmoniker oder Tonsetzer eines und desselben Liedes sehr häufig zwei verschiedene Personen: jener, der Sänger, schuf die Melodie, dieser, der Setzer, durchbildete sie in kunstvoller contrapunktischer Stimmenverwebung. „Man ist heutzutage oft uneinig darüber," sagt Glarean in seinem Dodekachordon 1547, S. 174, „wer eigentlich den höheren Rang einnimmt, der Erfinder einer Melodie *(Phonascus)*, welche das Gemüth ergreift und bewegt, und im Gedächtnisse solchergestalt sich festsetzt, dass sie oft und wenn wir garnicht an sie denken, uns beschleicht und wir in sie ausbrechen, als erwachten wir aus einem Traume; oder der Tonsetzer *(Symphonetes)*, der einer solchen Melodie mehrere Stimmen zugesellt, die sie mit Nachahmungen, in der Modulation und Mensur bereichern und zieren?" Ferner meint er, dass beides angeborene Gaben seien, die auch wohl in einer Person vereinigt vorkommen könnten, doch würde man selten in dem Sänger oder Erfinder einer Weise auch zugleich den Setzer finden, der sie kunstvoll zu durchbilden verstünde. Diese Trennung der Melodieerfindung und harmonischen Ausgestaltung, welche unserer Zeit fremd geworden ist, kam dem Wesen nach zwar nicht allein bei den Protestanten vor, denn auch die Niederländer contrapunktirten über entlehnte Melodien, und der Gregorianische Gesang war bis Ende des 16. Jahrhunderts ein Melodienquell, aus dem fast alle katholischen Tonsetzer schöpften; doch trat sie im Protestantismus, bei der zugleich volks- und kunstmässigen Beschaffenheit seines Kirchengesanges, schärfer hervor. Waren dem Tonsetzer die gewählten Melodien nun anfangs auch mehr nur Gegenstand der Uebung seiner Kunstfertigkeit, so erkannte er doch alsbald seine Aufgabe als eine höhere, und es entstanden im Laufe des 16. Jahrhunderts und später zahlreiche herrliche Tonsätze über die Weisen des protestantischen Choralgesanges. Und einem so nach dem Sinnvollen und Beziehungsreichen strebenden Jahrhundert, wie

das sechzehnte, lag es nahe, die kunstbewusste Thätigkeit des Tonsetzers weit höher in Ehren zu halten als die mehr nur instinctive und naturalistische des Melodieerfinders. Die Namen der Setzer finden wir daher in den meisten geistlichen Liederbüchern sorgfältig aufbewahrt, wodurch man häufig genug in den Irrthum gerathen ist, den Setzer auch für den Erfinder der Weisen anzusehen. Aber von den bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein, sowie von vielen andern noch weit später in die Kirche aufgenommenen Tonweisen, kennt man nur die ungefähre Entstehungszeit und die Quellen; kaum von einer einzigen, mit Ausnahme einiger aus dem alten Kirchengesange stammender Hymnenmelodien, weiss man den ursprünglichen Verfasser mit Sicherheit zu nennen. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts können einige Melodieerfinder namhaft gemacht werden, und gegen das letzte Viertel hin beginnen die Thätigkeiten des Sängers und Setzers häufiger in einer Person sich zu vereinigen. Vgl. auch Winterfeld a. a. O. I, 3 ff.

Die erste Periode des deutschen protestantischen Kirchengesanges beginnt mit Luther und seinen Gehülfen bei der Einrichtung desselben, Johann Walther und Ludwig Senfl, und erstreckt sich bis Mitte des Jahrhunderts. Allgemein bekannt und fast sprichwörtlich geworden ist die Liebe, welche **Luther** zur Musik hegte und in zahlreichen schönen Aussprüchen bekundete. „Ich bin nicht der Meinung," sagt er in der Vorrede zur ersten Ausgabe des Walther'schen Gesangbuches, „dass durchs Evangelium alle Künste sollten zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche Abergeistliche fürgeben; sondern ich wollte alle Künste, sonderlich die Musik, gerne sehen im Dienste dess, der sie gegeben und geschaffen hat." „Es ist kein Zweifel," bemerkt er ferner in einem aus Coburg vom 4. October 1530 datirten Briefe an Senfl, „es steckt der Same vieler guten Tugenden in solchen Gemüthern, die der Musik ergeben sind; die aber nicht davon gerührt werden, die halte ich den Stöcken und den Steinen gleich." Er nennt sie eine der schönsten Gaben Gottes und erkennt ihr den ersten Rang nach der Theologie zu, indem sie allein eine der Theologie ähnliche Wirkung zu üben, nämlich Ruhe und fröhlichen Muth zu geben vermöge, „zu einem klaren Beweis, dass der Teufel, welcher traurige Sorgen und alles unruhige Lärmen stiftet, vor der Musik und deren Klange fast eben so fliehet, als vor dem Werke der Gottesgelahrtheit. Aber was lobe ich die Musik jetzt auf einem so engen Papier und will ein gross Ding malen oder vielmehr verunzieren; aber meine Neigung zu ihr wallet mir so stark auf, gegen sie, die

mich so oft erquicket und mir grossen Unmuth vertrieben hat.“ Besonders spricht seine Musikliebe in den Eindrücken sich aus, welche das Anhören schöner Gesänge auf ihn machte, wie er denn auch namentlich die Abendstunden nach der Mahlzeit in Gesellschaft seiner Familie und Tischgänger gern der musikalischen Erbauung widmete: „da sang man schöne liebliche Muteten von Josquin, Senfl und andern, zu welchem Zwecke Luther bisweilen geübte Sänger zu sich kommen liess und eine Cantorei in seinem Hause anrichtete; Herr Philippus (Melanchthon) tönet auch mit ein.“ Unter den Erziehungsmitteln räumte er der Musik einen bevorzugten Platz ein, „man solle die Jugend stets in dieser Kunst üben, denn sie mache fein geschickte Leute; man muss die Musik von Noth wegen in Schulen behalten, ein Schulmeister muss singen können, sonst sehe ich ihn nicht an.“ Und vom Walther'schen Choralbuche sagte er in der Vorrede desselben, die Gesänge seien in vier Stimmen gebracht „nicht aus anderer Ursach, denn dass ich gerne wollte, die Jugend, die doch sonst soll und muss in der Musik und anderen rechten Künsten erzogen werden, etwas hätte, damit sie der Buhllieder und fleischlichen Gesänge los würde, und an derselben statt etwas Heilsames lernte, und also das Gute mit Lust, wie den jungen gebührt, einginge.“ Daher förderte er den Gesang und unterstützte ihn in allen Schulen, regte die Einrichtung neuer Cantorate an und suchte den aus katholischen Zeiten stammenden Currenden eine bessere und zur Verbreitung seines Kirchengesanges beitragende Einrichtung zu geben.

Schon lange vor der Reformation war der fromme Eifer für den Kirchengesang ungemein rege gewesen und neben den grossen Capellen an Fürstenhöfen wurden insbesondere an reichen Dom- und Stiftskirchen grosser Städte auserlesene Sänger für den Choralgesang mit reichen Einkünften angestellt. Der Vorgesetzte dieser Chorherren, der Cantor oder Primicerius, stets ein Geistlicher von hohem Range, führte als Zeichen seiner Würde Inful und goldenen oder silbernen Stab. Mit der Zeit aber fanden es diese Singprälaten bequemer, den Gesang durch ihnen untergeordnete Untercantores oder Succentores besorgen zu lassen, um im Genusse ihrer Pfründen nicht durch lästige Amtsthätigkeit gestört zu werden. Sie führten den Titel Chor- und Domherren, ohne um den Gesang viel sich zu kümmern. Einige solcher grossen Dom- und Stiftschöre haben wenigstens der Form und den Pfründen nach bis auf heutigen Tag sich erhalten. Im Meissner Dom stiftete Churfürst Ernst 1480 sogar eine „ewige Cantorei“, in welcher die Sänger abwechselten, so dass der Gesang Tag und Nacht nicht schwieg. Die

ganze Ewigkeit dieser Stiftung dauerte aber nur bis zur Reformation, von wo ab man es „für gesunder ansah, seine gehörige Zeit zu singen und seine gehörige Zeit zu schlafen.“ Ebenfalls bedeutende Cantorate bildeten sich mit der Reformation an Gelehrtenschulen oder erhielten, auch wenn sie schon vordem bestanden hatten, grosse Wichtigkeit für den neuen Kirchengesang, wie unter andern das bereits im 15. Jahrhundert bestehende Cantorat an der Thomasschule zu Leipzig, welches heute noch in Blüte steht und unter seiner Cantorenreihe die ausgezeichnetsten Männer — einen Georg Rhaw, Seth Calvisius, Hermann Schein, Johann Kuhnau, Sebastian Bach — aufzuweisen hat. Aermere Schul- und Kirchenchöre mussten die Mildthätigkeit der Bürger in Anspruch nehmen, um sich zu erhalten; die Chorschüler zogen auf den Strassen umher und sangen, wofür sie von den Bürgern Gaben empfingen, davon sie nothdürftig ihr Leben fristen, auch einige Schulkenntnisse erwerben konnten. Ihre Existenz war in der Regel traurig genug, „die armen Kinder, so auf den Strassen nach Parteken herumziehen,“ schreibt der Cantor zu Joachimsthal Nicolaus Hermann 1562, „das waren rechte natürliche Märterer. Wenn sie in der Schulen genugsam gemartert waren und in der Kirche erfroren, mussten sie dann allererst hinaus auf die Gart. Und wenn sie dann in Regen, Wind und Schnee mühselig etwas ersungen, mussten sie dasselbige den gierigen alten Bacchanten,[5]) welche daheim auf der Bärenhaut lagen, wie eim Drachen in Hals schieben, und sie selbst mussten maulab sein und darben.“ Von diesem Herumlaufen auf den Strassen nannte man solche Chöre Currenden. Luther war selbst zu Mansfeld, Magdeburg und Eisenach Currendeknabe gewesen und hatte als solcher seine erste musikalische Bildung erworben.

Dass Luther neben seiner Gabe als Dichter geistlicher Lieder auch die eines Melodieerfinders besessen und Singweisen verfasst habe, lässt sich bis heutigen Tag noch nicht mit Sicherheit nachweisen; bei keiner einzigen der ihm zugeschriebenen Melodien, deren Anzahl die neueren Forschungen übrigens immer mehr verringert haben, lassen unzweideutige Belege für seine Autorschaft sich beibringen. Während man ihm vor Rambach's Zeit zweiunddreissig Melodien zuerkannte, spricht Rambach selbst (S. 226 f.) nur noch von zwanzig, Schilling's Universallexikon (Art. Luther) will nur von sechs wissen, und nach Winterfeld und Koch ist nur noch bei dreien seine Autorschaft durch Zeugnisse belegt, nämlich bei den

5) Die älteren Schüler oder Studenten, von denen die jüngeren (Schützen) als Packesel und Bettelsack benutzt wurden.

Melodien: „*Ein' feste Burg ist unser Gott*", „*Jesaia dem Propheten das geschah*", und „*Wir glauben all an einen Gott*"; bei einer Anzahl anderer Weisen sei Luther's Urheberschaft in manchen Fällen zwar nicht ganz zu bestreiten, aber doch ungewiss, und bei noch anderen auf blosse Umbildung älterer Weisen und ihre Uebertragung auf neuere Dichtungen zurückzuführen. Aber von allen diesen Annahmen ist keine einzige auf unumstössliche Beweise gegründet, kein Zeitgenosse des Reformators hat sich unzweideutig darüber ausgesprochen, und er selbst hat weder in einem seiner vielen Briefe noch in einer seiner Vorreden zu Gesangbüchern, als Erfinder irgend einer Melodie sich bekannt. Einzelne Aeusserungen von Zeitgenossen, auf welche hin man Luther mehrere Melodien zugeschrieben hat, sind von so allgemeiner Art, dass sie fast gar keine Beweiskraft haben. Sie lauten bei David Chyträus (Professor der Theologie zu Rostock, gestorben 1600), Luther habe seine Dichtungen mit „dem Inhalte und den Worten derselben wohl anpassenden Melodien geschmückt", womit aber doch noch lange nicht gesagt ist, dass er diese Melodien selbst erfunden hätte. Ferner bei Paul Eber (Pastor zu Wittenberg, angesehener Liederdichter, Melanchthon's Freund, starb 1569) „Luther habe die Stücke des Katechismus und etliche Bet- und Dankpsalmen David's in deutsche Reime und liebliche Melodien gefasst"; doch haben Luther's Katechismuslieder notorisch ältere entlehnte Weisen, und unter den Psalmliedern ist nur für eins, „*Ein' feste Burg ist unser Gott*" noch ein anderes, wiewohl kaum weniger schwankendes Zeugniss vorhanden. Nämlich von Johannes Sleidanus im 16. Buche seiner *Comment de statu religionis*, worin er aber nichts weiter sagt, als „Luther habe dieser seiner (nach Psalm 46 im Jahre 1529) verfassten Dichtung eine dem Inhalte sehr entsprechende und zur Erhebung des Gemüths geeignete Melodie hinzugefügt." Auch Johann Walther's Zeugniss für Luther's Erfindung geistlicher Melodien, welches wir übrigens nicht direct von ihm selbst, sondern nur durch Michael Prätorius um beinahe 100 Jahre später überliefert haben, sagt erstens nur „Luther habe die Noten über die Episteln, Evangelien und Einsetzungsworte selbst gemacht", also den liturgischen Gesang verbessert — wie weit hierbei an Altes sich anlehnend, ist nicht bekannt. Zweitens habe er „bei der Messe den deutschen Choralgesang eingeführt, die deutschen Choralgesänge meistentheils gedichtet und zur Melodie gebracht"; unter Choralgesängen sind hier nach Winterfeld (I, 152) aber nur liturgische Gesänge zu verstehen und Walther's Aeusserung bezieht sich daher auf zwei,

an die Stelle des *Credo* und *Sanctus* getretene Lieder „*Wir glauben all' an einem Gott*“ und „*Jesaia dem Propheten das geschah*“. Jenes erstere erwähnt Walther nicht ausdrücklich, und von diesem sagt er auch nichts weiter als „dass Luther alle Noten auf den Text nach dem Accent und Concent meisterlich und wohl gerichtet habe“.[6]) Wenn daher Winterfeld (I, 160) diese Aeusserungen Wal-

6) Wiewohl schon mehrmals abgedruckt, möge diese ganze Erzählung Walther's, wie sie bei Prätorius, Syntagma I, 451 steht, hier noch einmal folgen, weil sie zugleich das persönliche Verhältniss zwischen dem grossen Reformator und ihm darlegt und Einiges über die Stellung des lateinischen Kirchengesanges zum deutschen enthält. „So weis vnnd zeuge ich warhafftig,“ sagt Walther, „dass der heilige Mann Gottes *Lutherus*, welcher deutscher *Nation* Prophet vnnd Apostel gewest, zu der *Musica* im *Choral* vnnd *Figural* Gesange grosse Lust hatte, mit welchem ich gar manche liebe Stunde gesungen, vnnd offtmahls gesehen, wie der thewre Mann vom singen so lustig vnnd frölich im Geiste ward, dass er des singens schier nicht köndte müde vnnd satt werden, vnnd von der *Musica* so herrlich zu reden wuste. Denn da er vor viertzig Jahren die deutsche Messe zu Wittenberg anrichten wolte, hat er durch seine Schrifft an den Churfürsten zu Sachsen, vnnd Hertzog Johansen, Hochlöblicher gedächtnuss, seiner Churfürstlichen Gnaden diezeit alten Sangmeister Ehrn Conrad Rupff vnnd Mich gen Wittemberg erfordern lassen, dazumalen von den *Choral Noten* vnnd Art der acht *Ton* vnterredung mit vnns gehalten, vnnd beschliesslich hat er von jhm selbst die *Choral Noten octavi Toni* der Epistel zugeeignet, vnnd *Sextum Tonum* dem Evangelio geordnet, vnnd sprach also: Christus ist ein freundlicher HERR, vnnd seine Rede sind lieblich, darumb wollen wir *Sextum Tonum* zum Evangelio nehmen, vnnd weil S. Paulus ein ernster Apostel ist, wollen wir *Octavum Tonum* zur Epistel ordnen: Hat auch die Noten vber die Episteln, Evangelia vnnd vber die Wort der Einsetzung des wahren Leibes vnnd Bluts Christi selbst gemacht, mir vorgesungen, vnnd mein bedencken darüber hören wollen. Er hat mich die Zeit drei Wochen lang zu Wittemberg aufgehalten, die *Choral Noten* vber etliche Evangelia vnnd Episteln ordentlich zu schreiben, biss die erste deutsche Mess in der Pfarrkirchen gesungen ward, do muste ich zuhören, vnnd solcher ersten deutschen Mess Abschrifft mit mir gen Torgaw nehmen, vnnd hochgedachten Churfürsten jhrer Churf. Gn. aus befehl des Herrn *Doctoris* selbst vberantworten. Denn er auch die *Vesper*, so die Zeit an vielen Orten gefallen, mit kurtzen reinen *Choral* Gesängen, für die Schüler vnnd Jugend wiederumb anzurichten befohlen: dessgleichen, dass die arme Schüler, so nach Brod lauffen, für den Thüren lateinische Gesänge, *Antiphonas* vnnd *Responsoria*, nach Gelegenheit der Zeit, singen solten: Vnnd hatte keinen Gefallen daran, dass die Schüler für den Thüren nichts denn deutsche Lieder sungen. Daher seind diejenigen auch nicht zu loben, thun auch nicht recht, die alle Lateinische Christliche Gesänge aus der Kirche stossen, lassen sich düncken, es sei nicht Evangelisch oder gut Lutherisch, wenn sie einen lateinischen *Choral* Gesang in der Kirchen singen oder hören solten: Wiederumb ists auch vnrecht, wo man nichts denn lateinische Gesänge für der Gemeinde singet, daraus das gemeine Volk nichts gebessert wird. Derowegen seind die deutsche Geistliche, reine, alte vnnd Lutherische Lieder vnnd Psalmen für den gemeinen Hauffen am nützlichsten: die lateinischen aber zur vbung der Jugend

ther's sowie die vorhin erwähnte des Sleidan als sichere Belege für Luther's Autorschaft der genannten drei Melodien (also *„Ein feste Burg"*, *„Wir glauben all'"* und *„Jesaia dem Propheten"*) ansieht, so kann man ihm nicht beistimmen, und zwar um so weniger, als zu dem Liede *„Wir glauben all"* eine, der in den späteren katholischen und protestantischen Gesangbüchern vorkommenden ganz ähnliche Melodie bereits hundert Jahre vor der Reformation existirt hat. (Vgl. auch K. S. Meister, das katholische deutsche Kirchenlied, 1862; I, 29.)

Das älteste Monument protestantisch-kirchlicher Tonsetzkunst ist das *Geystliche gesangk Buchleyn* von **Johann Walther,** welches, unter Luther's Augen entstanden und durch eine Vorrede von ihm eingeführt, zuerst 1524 zu Wittenberg und im folgenden Jahre zu Mainz bei Peter Schöffer erschien, später vermehrt und noch dreimal (1537, —44 und —51) aufgelegt wurde.[7]) Walther war Magister der Philosophie und Musiker am Hofe Friedrich's des Weisen zu Torgau, dann wurde er von Luther, wie er (Anm. 6) erzählt, nach Wittenberg berufen und mit dem Sängermeister Conrad Rupff oder Rumpf sein Gehülfe bei Einrichtung der deutschen Messe, nachher Capellmeister am chursächsischen Hofe zu Dresden. 1554 in Ruhestand versetzt, hat er aber noch im Jahre 1566 ge-

vnnd für die Gelärten. Vnnd siehet, höret vnnd greiffet man augenscheinlich, wie der heilige Geist, sowohl in denen *Autoribus*, welche die lateinischen, als auch im Herrn Luthero, welcher jetzo die deutschen *Choral* Gesänge meistentheils gedichtet, vnnd zur Melodey bracht, selbst mit gewirket: Wie denn unter andern aus dem deutschen *Sanctus* (Jesaia dem Propheten das geschah etc.) zu ersehen, wie er alle *Noten* auff den Text nach dem rechten *accent* vnnd *concent* so meisterlich vnnd wol gerichtet hat, Vnnd ich auch die Zeit seine Ehrwürden zu fragen verursachet ward, woraus oder woher Sie doch diss Stücke oder Vnterricht hetten: darauf der thewre Mann meiner Einfalt lachte, vnnd sprach: der *Poët Virgilius* hat mir solches gelehret, der also seine *Carmina* vnnd Wort auf die Geschichte, die er beschreibet, so künstlich *applicirn* kan: Also sol auch die *Musica* alle jhre *Noten* vnnd Gesänge auff den *Text* richten." Forkel sagt (Almanach 1784, S. 160) diese, von ihm ebenfalls gegebene Stelle fände sich in einem musikalischen Mspt. aus der Albertinischen Bibliothek zu Coburg, welches deutsche und lateinische Lieder, so wie sie zur Zeit Luther's und noch lange nachher gesungen wurden, enthält. Das Mspt. sei 1545 geschrieben (könnte also wohl von Walther selbst herrühren).

7) Von der ersten Ausgabe dieses Gesangbuches (1524) sind nur zwei, und zwar unvollständige und einander nicht ergänzende Exemplare bekannt. Das eine befindet sich in der Bibliothek der Dreikönigskirche zu Neustadt Dresden, doch sind nur Discant, Tenor und Bass vorhanden; vom zweiten, in der Königl. Bibliothek zu München aufbewahrten Exemplar fehlen Discant und Alt, der Alt fehlt also in beiden.

lebt.[8]) Die Tonsätze seines Gesangbuches, dessen erste Ausgabe 38 deutsche und 5 lateinische Lieder enthält und dessen letzte auf 78 deutsche und 47 lateinische vermehrt ist, sind für 4, 5 und 6 Stimmen gearbeitet (die erste Ausgabe enthält nur vierstimmige Lieder); mithin haben sie keine Bestimmung für den Gemeindegebrauch, sondern nur für den kunstgeübten Verehrer des geistlichen Gesanges, insbesondere für die Jugend, um ihren Sinn vom Weltlichen hinweg und auf Ernsteres und Höheres in der Musik hinzulenken, und dadurch mittelbar auch für Ausbreitung der neuen Lehre zu wirken — was den Tonmeistern der Protestanten für die Folge auch so vortrefflich gelang, dass die Katholiken den letzteren vorwarfen, sie hätten ihren Zulauf mehr ihrem Kirchengesange als ihrer Kirche selbst zu danken. Die Melodie der Lieder wird in den Walther'schen Tonsätzen nur in vereinzelten Fällen von der Oberstimme gesungen, in der Regel liegt sie nach alterthümlicher Art, wie der Cantus firmus in den Messen der Niederländer, im Tenor und wird von den andern Stimmen harmonisch umkleidet, kommt also selbst weniger zur Geltung, als dass sie dem Contrapunkt zum Leitfaden dient. Ob man bei diesem Gebrauche eben nur einem alten Herkommen folgte, oder ob man die Absicht hatte, dem Gesange der Hauptmelodie mehr Gravität und Würde zu verleihen, indem man sie von der ernsteren tieferen Tenorstimme statt vom hellen glänzenden Sopran vortragen liess, dürfte schwer zu entscheiden sein. Erst um Mitte des 16. Jahrhunderts, als auch die melodische Production der protestantischen Tonmeister mehr erwachte, und neben der contrapunktischen Behandlung des Chorals, im Interesse der Gemeinde auch eine einfachere harmonische gangbar wurde, setzt die Melodie allmälig in der Oberstimme sich fest, wie auch die letzte Ausgabe von Walther's Gesangbuch (1551) unter 78 Tonsätzen schon 15 mit dem Gesange in der Oberstimme aufweist, während diess in der ersten nur bei zweien der Fall ist. Dass Walther auch Melodieerfinder gewesen sei, lässt sich nicht annehmen, auch seine Tonsätze zeigen nicht den Künstler von besonders hohem Ideenfluge und seltener Begabung; „wir haben ihn hochzuschätzen," sagt Winterfeld, „als einen solchen, der Begabteren die Bahn geebnet, ihnen vielleicht selbst durch das von ihm Verfehlte den richtigen Weg gezeigt hat. Als einem der frühesten Tonmeister der evangelischen Kirche, als Mitarbeiter Luthers, gebührt ihm eine ehrenvolle Stelle in der Geschichte. Eine Schule im

8) Vgl. Otto Kade, Matthäus le Maistre S. 5, Anm.

wahren Sinne des Wortes vermochte er aber nicht zu gründen, denn seine Sinnes- und Auffassungsweise wirkte nicht durch lebendig zündende Funken des Geistes auf seine Mitlebenden: sie war vielmehr die seines Zeitalters, das eher auf ihn eingewirkt, als eine bedeutende Einwirkung durch ihn erfahren hat." (Evangel. Kirchenges. I, 167).

In künstlerischer Beziehung bereits bedeutsamer und weiter greifend erscheint die Thätigkeit des **Ludwig Senfl** (Senfel, Senfelius), gleich Walther gewöhnlich ebenfalls unter den Mitarbeitern Luther's am neuen Kirchengesange genannt. Zu Zürich, oder, nach anderen Angaben, zu Basel geboren, war er später, als Capellist Kaiser Maximilian's I, Schüler des Heinrich Isaac, wie Glarean in seinem Dodekachordon S. 331 bezeugt; dann seit 1530 Capellmeister zu München in Diensten des bairischen Hofes, in welchem Amte er 1540 noch gestanden hat. Um 1555 scheint er gestorben zu sein. Seine Kunstthätigkeit ist von zweifacher Art, er ist, wie mancher andere deutsche Tonmeister jener Zeit, Componist antiker Oden und kirchlicher Tonsetzer. Die wiedererwachte Vorliebe für die antike Dichtung und ihre Versmaasse regte während des 16. Jahrhunderts manche Componisten an, insbesondere Horazische sowie auch andere Metren der Alten und neuere Nachbildungen derselben in Musik zu setzen, mit welcher sie in den Gelehrtenschulen gesungen wurden und den Kunstfreunden zur Unterhaltung dienten (S. 99). So auch Senfl, von dem, nach dem Voraufgange des Peter Tritonius, 31 vierstimmige Tonsätze zu Horazischen und andern antiken Versmaassen im Jahre 1534 durch Simon Minervius bei Formschneider in Nürnberg herausgegeben wurden. Minervius bemerkt in seiner Vorrede zu diesen Gesängen, Senfl habe „seinen Tönen den Geist der Worte, zur Bewegung des Gemüths des Hörers, einzuhauchen gewusst, er habe das Erhabene erhaben, das Mässige gelind, das Traurige düster zu betonen, und mit seiner Kunst stets den Gefühlszustand der Dichtungen darzustellen verstanden". Aber seinen Zeitgenossen insbesondere werth und den Nachkommen ein Vorbild wurde Senfl durch seine, zu höherer Bedeutung sich erhebende contrapunktische Ausgestaltung der Melodien des Gemeindegesanges, und nicht minder als von Minervius bezüglich seiner Odencomposition, wird er von Luther als Tonsetzer geistlicher Gesänge gerühmt. Erinnern wir uns an Luther's Vorliebe für die mehrstimmige Kunstmusik, so kann man denken, wie er an Senfl's motettenartigen Choralsätzen mit ihren kunstvollen und beziehungsreichen Stimmencombinationen sich erfreuen musste. So

wenn dieser unter andern der alten ernsten Weise des Osterliedes „*Christ ist erstanden*“ zwei andere auf denselben Text angewandte Melodien verband und um den, trotz ihrer Verschiedenheit doch harmonischen Zusammenklang derselben noch drei fernere Stimmen herumwob. Oder wenn er aus der Melodie der alten Pfingstantiphon „*Veni sancte spiritus, reple tuorum corda fidelium*“ zwei andere Stimmen canonisch entwickelte, mit jener einen *Canon trinitas in unitate*, eine Dreiheit in der Einheit bildend, während sie wiederum von fünf anderen Stimmen gleichsam illustrirt oder mit ihrer Reflexion umgeben werden. „So bewegte sich,“ um wieder mit Winterfeld zu sprechen, „um einen an sich schon künstlichen und mysteriös angelegten Gesang eine Fülle anderer Stimmen, einen himmlischen Tonreihen führend, während jener Gesang in ernsten Tönen ein tiefes heiliges Geheimniss kündet, die bis an das Ende der Welt währende Gnade des mit dem Vater und Sohne einigen heiligen Geistes.“ Hierin, wie auch in dem ähnlich gestalteten sechsstimmigen Satze „*Also heilig ist der Tag*“ (*Salve festa dies*) konnte Luther schon verwirklicht sehen, was er in seiner Lobrede auf die Musik als eine Bethätigung der göttlichen Weisheit in der Kunst des mehrstimmigen Tonsatzes gepriesen hat. Er schätzte auch solche Choralmotetten Senfl's über alles, „eine solche Muteten vermöchte ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zureissen sollt“, rief er eines Abends aus, da er Sänger bei sich zu Gaste hatte und etliche dieser „feinen lieblichen Muteten“ seines Lieblings gesungen wurden. Ueber die Worte *Non moriar, sed vitam* etc. soll er eine solche Composition von ihm sich ausgebeten haben. Hinsichts der Bedeutsamkeit der Anlage, des jedesmaligen Erfassens des Inhaltes, und der Kunst in der tiefsinnigen canonischen und contrapunktischen Stimmenverwebung, sind Senfl's Werke Wegweiser auf die Bahn zur späteren freien Entfaltung der Polyphonie im protestantischen Kirchengesange. Seine thematischen Motive erfreuen durch Reinheit und Natur, seine Melodik erscheint zwar nicht glänzend im modernen Sinne, doch reich genug, und für seine grosse Herrschaft über die Mittel des Tonsatzes geben schon die vorhin erwähnten Stücke hinlängliche Beweise. Wer um des frommen Ernstes, der Tiefe und Innigkeit des Gedankens und der Empfindung willen von äusserer bestechender Anmuth und sinnlicher Formschönheit abzusehen, und stets angenehmen Wohllaut einer ernsten und allezeit männlichen, wenn auch jeweilig herben Klangwirkung aufzuopfern vermag, der wird Tonsätze von Senfl nicht ohne hohes Interesse daran gewonnen zu haben, aus

den Händen legen. Ihrer Zeit müssen sie einer ausserordentlichen Beliebtheit sich erfreut haben, was man, von den uns überlieferten Urtheilen der Zeitgenossen abgesehen, auch schon daraus erkennt, dass zahlreiche Musikdrucker ihre Sammlungen damit geschmückt haben. Erfinder geistlicher Melodien scheint Senfl jedoch eben so wenig wie Luther oder Walther gewesen zu sein.

Tonsätze von ihm sind gedruckt in der Formschneider'schen Sammlung von 121 Liedern 1533, in dem Auszug deutscher Liedlein von Forster 1539, unter den 115 Liedern bei Ott in Nürnberg 1544, im Paix' Orgeltabulatur, Salblinger's Concentus, sowie in den 123 Neuen geistlichen Gesängen für die gemeinen Schulen, welche Georg Rhaw 1544 herausgab, und den *Selectae harmoniae* bei Rhaw 1538; Glarean theilt in seinem Dodekachordon S. 332 ein *Deus in adjutorium meum a 4 v.* als Beispiel der lydischen Tonart, und S. 444 einen dreistimmigen Canon in der hypoäolischen Tonart mit drei verschiedenen Taktzeichen mit. Ein Verzeichniss der auf der Münchner Bibliothek befindlichen Werke Senfl's s. bei Gerber, im neuen Tonkünstlerlexikon. Jene vorhin im Text erwähnten Sätze stehen bei Winterfeld, Evangel. Kirchenges. I, Beisp. 6, 10 etc.

Von der Thätigkeit der übrigen protestantisch-kirchlichen Tonmeister im Laufe der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts eine anschauliche Darstellung geben zu wollen, würde hier nicht möglich werden; wiewohl ihre Zahl noch nicht gerade sehr gross ist, können doch nur über die wichtigsten einige Worte gesagt werden. Es sind der schon erwähnte Heinrich Finck, unter dessen 1536 von Formschneider herausgegebenen Liedern auch sechs geistliche sich befinden. Arnold von Bruck, von dem die Formschneider'sche Sammlung aus dem Jahre 1533 neben eilf weltlichen auch neun geistliche Lieder enthält. Georg Rhaw, nicht nur angesehen als Tonsetzer und musikalischer Schriftsteller, sondern auch als ausgezeichneter Buch- und Notendrucker, 1488 zu Eisfeld in Franken geboren, zur Zeit der durch eine 12stimmige Messe von seiner Arbeit eröffneten Disputation zwischen Luther und Eck (1519) Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, bald darauf aber, und zwar schon seit 1524, Buchdrucker zu Wittenberg, gestorben 1548. Von den zahlreichen aus seiner Officin hervorgegangenen Bücher- und Musikdrucken gehören besonders hieher die vorhin genannten 123 Gesänge für die gemeinen Schulen vom Jahre 1544,[9]) unter

9) Ausserdem sind noch zu nennen die *Harmoniae selectae* 1538, ein Sammelwerk, enthaltend zwei Passionen von Obrecht und Galliculus, Gesänge von

denen von fast allen Tonsetzern der protestantischen Kirche aus der 1. Hälfte des Jahrhunderts mit den Namen derselben bezeichnete Tonsätze sich finden, während einige ohne Namen muthmaasslich Rhaw selbst zum Verfasser haben. Unter die in diesem Werke vorkommenden Tonsetzer gehören neben Senfl und dem ebenfalls mit 18 Tonsätzen darin vertretenen Arnold de Bruck noch: Martin Agricola, geboren 1486 zu Sorau, gestorben als Cantor zu Magdeburg 1556, auch als musikalischer Schriftsteller nicht ohne Bedeutung (S. 115). Benedict Ducis, zu Ulm, einer der bedeutendsten deutschen Contrapunktisten seiner Zeit, anmuthig und erfindungsreich, auch Componist drei- und vierstimmiger Tonsätze zu Horazischen Oden 1539; Balthasar Resinarius, geboren zu Jessen in den letzten Decennien des 15. Jahrhunderts, in der Jugend Capellist unter Heinr. Isaac am Hofe Maximilian's I, nachher Bischof zu Lippa an der böhmischen Grenze; Stephan Mahu; Sixt Dietrich; Thomas Stoltzer, angeblich zu Schweidnitz geboren und 1520 Capellmeister Ludwig's von Ungarn; Georg Forster, 1556 Cantor zu Zwickau, gestorben als Capellmeister zu Dresden 1587; ferner Lupus Hellinck, W. Heintz, Joh. Stahl und noch einige andere. — Merkwürdig ist noch eine bereits 1540 zu Augsburg gedruckte Sammlung von Gesängen, 39 drei- bis achtstimmige Tonsätze enthaltend, unter denen 30 von Johann Kugelmann, Capellmeister des Herzogs Albrecht von Preussen herrühren. Es werden ihm auch die Melodien „*Nun lob' mein Seel' den Herrn*" und „*Allein Gott in der Höh' sei Ehr*" zugeschrieben, die letztere aber scheint aus dem *Et in terra* im alten *Gloria paschali* hervorgegangen zu sein (vgl. Tucher, Evangel. Kirchenges. II, 384); auch gilt der Dichter des Textes, Nicolaus Decius, für ihren Erfinder. Beide Melodien aber kommen zuerst bei Johann Kugelmann vor. Auf den, einen reichen Lieder- und Melodienschatz bergenden Kirchengesang der böhmischen und mährischen Brüdergemeinden braucht hier nicht näher eingegangen zu werden. Allerdings stand er zum Kirchengesange der Protestanten in nahen Beziehungen, insofern nicht nur Beide aus der gemeinsamen Quelle

Walther, Senfl, Heinr. Isaac, Benedict Ducis, Cellarius, M. Eckel, Thomas Stoltzer und Laurentius Lemblin (Lämmlein), von Rhaw's Freund Melanchthon mit einer lateinischen Vorrede eingeleitet. Ferner zwei Auflagen von Joh. Walther's Geistl. Gesangbüchlein; desgleichen die späteren Auflagen des von ihm verfassten und zuerst 1518 zu Leipzig gedruckten, nachher noch sechsmal herausgegebenen *Enchiridion Musices;* das *Libellus de compositione cantus* des Johannes Galliculus, die S. 115 genannten Schriften des Martin Agricola und andere mehr.

des altlateinischen Kirchengesanges schöpften, sondern indem auch die Protestanten von den böhmischen Brüdern und eben so umgekehrt diese von jenen Lieder und Weisen entlehnten. Doch blieben diese Beziehungen nur äusserlich, einen inneren Einfluss auf die protestantische Choralkunst hat der böhmische Gesang keineswegs geübt, es wird auch nirgend gesagt, dass die Kunst der harmonischen Ausgestaltung innerhalb der Brüdergemeinden überhaupt nur gepflegt worden sei, geschweige denn eine eigene Richtung eingeschlagen habe. Nur von deutschen Tonsetzern sind Melodien des böhmischen Brüdergesangbuches mehrstimmig bearbeitet worden.

Ursprung und Art der Kunstübung des protestantischen Kirchengesanges in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts sind mit Voraufgehendem, freilich nur in sehr dürftigen Umrissen, gegeben. Die Melodieerfindung trat hier noch völlig in den Hintergrund zurück, die Thätigkeit der Tonsetzer gipfelte in kunstvoller und sinnreicher Ausgestaltung entlehnter Weisen. Diese Weisen aber dienten mehr nur als Grundlage und thematischer Stoff motettenartig gearbeiteter Tonsätze, indem sie diesen als *Cantus firmus* unterlagen, oder in imitatorischer und canonischer Verwebung in den verschiedenen Stimmen anklingend auf- und niedertauchten, daher zuweilen mehr nur herausempfunden als deutlich und zusammenhängend gehört werden konnten, wie in Tonsätzen von Senfl, Finck, Benedict Ducis und andern Tonsetzern jener Zeit. Ausserdem lag die Melodie, auch wenn sie mehr zusammenhängend blieb, doch nur selten in der Oberstimme, sondern in der Regel im Tenor, wurde daher durch den sie umwebenden Stimmencomplex leicht gedeckt, besonders da andere Stimmen sie vielfach durchkreuzten, weshalb sie der Gemeinde nicht so klar vernehmlich war, dass sie hätte mit einstimmen können. Hierauf waren diese Tonsätze aber auch garnicht angelegt, sondern sie waren für kunsterfahrene Freunde des mehrstimmigen Gesanges, für Schulen, Cantoreien, und zur Aufführung durch einen geübten Sängerchor beim öffentlichen Gottesdienste bestimmt und als Kunstgesang von dem rein einstimmig bleibenden, nur durch den Cantor oder Vorsänger geleiteten Gemeindegesange völlig geschieden. Dies Verhältniss bestand nach wie vor auch in der zweiten Periode des deutschen Kirchengesanges, der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fort, Kunst- und Gemeindegesang blieben gesonderte Gebiete. Aber die Tonsetzer begannen zugleich auch mehr die Gemeinde zu berücksichtigen, indem sie zahlreiche Choralbearbeitungen so einrichteten, dass die Melodie von der Gemeinde verstanden und nach Belieben auch mitgesungen werden

konnte. Das Verhältniss zwischen Melodie und mehrstimmigem Tonsatz erscheint hierbei als ein anderes: Jene wird Hauptsache, was schon dadurch sich anzeigt, dass sie nunmehr vorwaltend in die Oberstimme tritt; die Harmonie sinkt zwar keineswegs zum Beiwerke herab, doch ordnet sie, sammt der sich vereinfachenden Führung der Mittelstimmen, der Melodie als dem Hauptgesange sich unter. Ein Kunstrückschritt ist hiermit nicht bezeichnet, nur eine Wandelung, durch welche die Harmonie eigentlich zu noch höherer und selbständigerer Geltung gelangt als im künstlichen Geflecht des Contrapunkts und Canons. Auf einer markigen Grundstimme einherschreitend, in vollkräftigen Akkorden ausklingend, hat sie die Melodie auf sinnige Art zu tragen und durch Darlegung ihres harmonischen Inhaltes im Ausdrucke zu verstärken, während die Nebenstimmen ihr individuelles Leben darum noch keineswegs einzubüssen brauchen, sondern, wenn auch in einfacherer und mehr durch die Harmoniefolge bedingter Fortschreitung, doch nach wie vor den Hauptgesang auf charakteristische Art zu vervollständigen und im Ausdrucke zu bekräftigen die Aufgabe haben: Der Tonsatz geht aus dem polyphonen Contrapunkt in den harmonischen Satz über, die Choralbearbeitungen von dieser Art beginnen jene Gestalt zu zeigen, welche dem Leser von den Chorälen in Bach's Cantaten und Passionen her bekannt ist. Die Harmonie konnte hier eine so ausserordentliche Macht gewinnen, weil eine wesentliche Eigenthümlichkeit der alten deutschen Liedermelodien eben ein in ihnen ruhender grosser harmonischer Reichthum ist. Verschieden von zahlreichen populären Gesängen der neueren Zeit, welchen die Tonika und die Dominanten zur harmonischen Begleitung genügen, trägt in den alten Melodien jeder Tonschritt eine neue Wendung der Harmonie in sich und ruft eine neue Bewegung derselben hervor, wodurch das Wesen der Tonart zu einer bei weitem höheren und reicheren Entfaltung gelangt als durch jene blossen Begleitakkorde.

Von Wichtigkeit für diese einfachere harmonische Behandlungsweise der Choralmelodien mit Rücksicht auf die Gemeinde, waren die Tonsätze zu den Weisen des Psalters der französischen Calvinisten, welche auch in Deutschland die weiteste Verbreitung fanden. Die ersten Umdichtungen von Psalmen in französischer Sprache durch Clement Marot, 30 an Zahl, erschienen bereits 1542, und um 20 fernere vermehrt sowie durch eine Vorrede Calvin's eingeleitet, aufs neue im folgenden Jahre. Man sang sie nach weltlichen in Frankreich gebräuchlichen Melodien. Seit 1552 be-

schäftigte sich auch Theodor Beza, ein seines Glaubens wegen aus Frankreich vertriebener und nach Genf geflüchteter Edelmann, mit Uebertragung der noch fehlenden Psalmen, worauf der nun vollständige Psalter Aufnahme in die calvinische Kirche fand und im Jahre 1565 mit vierstimmigen Tonsätzen von Claudio Goudimel (S. 139) im Druck herauskam. In eben demselben Jahre hatte auch der Königsberger Professor der Rechte Ambrosius Lobwasser eine deutsche Uebertragung des Marot-Beza'schen Psalters vollendet, in der Absicht, auch für die protestantische Kirche ein vollständiges Psalmbuch herzustellen, und diese Lobwasser'sche Uebersetzung erschien mit Goudimel's Tonsätzen und einer Zuschrift an die Herzoge Albrecht den Aelteren und seinen Sohn Albert Friedrich, zu Leipzig im Jahre 1573. Lobwasser's Uebertragung sowohl als Goudimel's Tonsätze erlangten in Deutschland eine ungemeine Popularität, wie die sehr zahlreichen, auch durch das ganze folgende Jahrhundert sich wiederholenden Auflagen beweisen. Der Erfinder der Melodien ist unbekannt, man hat Goudimel dafür gehalten, doch lehnt er diese Annahme selbst ab durch die Versicherung, dass er ihren Gesang unverändert, wie er in den Kirchen gebräuchlich sei, in seinen Tonsätzen erhalten habe. Man wird sie daher mit der meisten Wahrscheinlichkeit für Volks- und andere weltliche Weisen anzusehen haben. Die Harmonisirung Goudimel's ist meistentheils in einem ganz einfachen Contrapunkt Note gegen Note gehalten, und wiewohl melodisch geführt, schlagen die Stimmen doch nicht häufig eine freiere Bewegung mit durchgehenden Noten ein.[10]) Die Melodie liegt zwar, mit seltenen Ausnahmen, in denen sie in der Oberstimme erscheint, noch im Tenor, hat aber ihre zusammenhängende Liedform behalten und die andern Stimmen durchkreuzen sie nur ausnahmsweise, daher sie in der Regel wohl herausgehört werden konnte. Die ganze Behandlung zeigt die Absicht auf Berücksichtigung des Laien, der Gemeinde war die Möglichkeit des Miteinstimmens in den Gesang eröffnet und eine Art der harmonischen Begleitung des Gemeindegesanges angebahnt, wie sie entweder durch den Sängerchor oder anstatt dessen durch die Orgel vollzogen werden konnte.[11])

10) Schon 1562 hatte Goudimel 16 der Marot'schen Psalmen in ebenfalls vierstimmigem Tonsatze herausgegeben, welche aber, durchaus motettenartig und contrapunktisch gehalten, mit den obigen nicht zu verwechseln sind.

11) Eine andere Bearbeitung dieser Melodien des französischen Psalters verfasste später Claudin le Jeune (geboren 1550 zu Valenciennes, gestorben 1611).

Während in den Choralsätzen der deutschen Meister im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts die motettenartige Gestalt noch durchaus vorherrscht, erlangt neben dieser und in Rücksicht auf die Gemeinde, der einfache harmonische Satz mit dem letzten Viertel dieses Seculi weitere Verbreitung und die Melodie setzt sich mehr und mehr in der Oberstimme fest. Mit bewusster Absicht im Interesse der Gemeinde durchgreifend wirkte der würtembergische Hofprediger D. Lucas Osiander durch sein, für die Kirchen und Schulen seines Landes bestimmtes und im Jahre 1586 erschienenes Choralbuch „Fünfzig geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auf contrapunktweise also gesetzet, dass ein' ganze Christliche Gemeine durchaus mitsingen kann". Der Choral liegt durchgängig im Discant, damit auch jeder Laie ihn leicht vernehmen und miteinstimmen könne; der Satz ist von der einfachsten harmonischen Art, Note gegen Note. Aehnlich beschaffen und auf den Grundsätzen Osiander's beruhend erscheinen Samuel Marschall's vierstimmige Tonsätze über die Melodien des Lobwasser'schen Psalters (Leipzig 1594), sowie seine Sammlung geistlicher Lieder vom Jahre 1606. Die Bedeutung dieser Werke Osiander's und Marschall's beruht aber weniger auf ihrem inneren Kunstwerth, hinsichts dessen sie von andern Tonsetzern bei weitem übertroffen worden sind,[12]) als auf der durch sie angebahnten Feststellung einer neuen Praxis, welche den unisonen Gesang der Gemeinde mit dem mehrstimmigen Tonsatze, oder, wie man sich ausdrückte, den Choralgesang mit dem Figuralgesange vereinigte; der Sängerchor führte die Lieder in vierstimmiger Harmonie aus, und die Gemeinde sang die Melodie mit, wobei Osiander verordnet, „die Schüler sollen sich in der Mensur und Takt nach der Gemeinde richten und in keiner Note schneller oder langsamer singen, denn man selbigen Ortes zu singen pflegt, damit der Choral und *figurata musica* fein bei einander bleibe." Ungefähr mit Beginn des 17. Jahrhunderts trat auch die Orgel in ein

Sie erschien erst nach seinem Tode und erlebte ebenfalls eine ganze Anzahl Auflagen. Auch bei Claudin liegt der grösste Theil der Melodien noch im Tenor, doch stehen manche seiner Tonsätze an Klarheit der harmonischen Entfaltung denen des Goudimel voran.

12) Solche mit Rücksicht auf das Mitsingen der Gemeinde verfasste Choralbearbeitungen und Singbücher sind von den besten protestantischen Meistern dieser Zeitperiode, von Seth Calvisius, Bartholomäus Gesius, Hans Leo Hasler, Michael-, Jacob- und Hieronymus Prätorius, Gotthard Erythräus, Bodenschatz, Melchior Franck und anderen in erheblicher Anzahl herausgegeben.

näheres Verhältniss zum Gesange der Gemeinde. Vordem hatte sie nur theils den Chor in seinen Kunstgesängen unterstützt, theils war sie mit Präludien, Interludien und Nachspielen selbständig aufgetreten. Nun übernahm sie auch die harmonische Begleitung des Gemeindegesanges, anfangs mit dem Sängerchore abwechselnd; Bartholomäus Gesius macht in der Vorrede seiner geistlichen deutschen Lieder 1601 darauf aufmerksam, „dass solche Lieder bei der christlichen Gemeinde sonderlich angenehm auch lieblich und nützlichen anzuhören seien, wenn sie alternatim *in choro et organo* gebraucht würden.“ Allmälig übernahm die Orgel die Begleitung des Gemeindegesanges ganz und dem Chore verblieb wieder nur der Kunstgesang.

Das 3. Viertel des 16. Jahrhunderts erscheint musikalisch arm im Vergleiche zur 1. Hälfte, kaum ein einziger deutscher Componist von Bedeutung ist zu nennen, man war sogar genöthigt, angesehene Capellmeisterämter durch Ausländer zu besetzen (Lassus, le Maistre, Scandellus). Erst mit den siebziger Jahren beginnt die musikalische Production bei den Deutschen wieder kräftiger sich zu regen und ausgezeichnete Tonmeister treten hervor. In naher Beziehung zum protestantischen Kirchengesange stehen beinahe alle während der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts in Deutschland schaffenden Tonkünstler, auch die meisten Ausländer, und besonders sind die Cantorate an grossen Gelehrtenschulen und die Hofcapellen Schauplätze ihres Wirkens. So z. B. die Cantorate zu Leipzig, Magdeburg, Mühlhausen, Lüneburg, Frankfurt an der Oder, Schulpforte, Meissen, die angesehenen Organistenposten zu Hamburg und im Fugger'schen Hause zu Augsburg, die Capellen zu München, des musikliebenden Kaisers Rudolph II, die schon seit Anfang des Jahrhunderts sehr angesehene chursächsische „Cantorey“ oder Capelle zu Dresden, ähnliche Institute zu Braunschweig, Königsberg und an andern Orten, deren einzelne den Ruhm jener Zeit bis in unsere Tage hinein bewahrt haben. Neben Orlandus Lassus, der zu München als Capellmeister lebte, pflegt man **Jacobus Gallus** (Hand'l, Händ'l) unter den Ersten seiner Zeit zu nennen. Er war zu Krain 1550 geboren, lebte um 1587 am Hofe Rudolph's II zu Prag, starb aber bereits im 41sten Lebensjahre; doch nicht ohne eine Anzahl kirchlicher Werke hinterlassen zu haben, von denen man verschiedene hinsichts ihrer contrapunktischen Kunst und besonders der Wucht und Grösse ihres Gesammteffects, und andere wieder in Bezug auf Einfachheit und Innigkeit mit den besten seiner Zeitgenossen vergleichen darf. Das *Florilegium Portense* von Boden-

schatz aus dem Jahre 1618 enthält einige dreissig Tonsätze von ihm; einer seiner Gesänge, ein schönes vierstimmiges *Ecce quomodo moritur*, ist auch in weiteren Kreisen bekannt geworden. Mit ihm und Lassus in einer Reihe hört man seinen Altersgenossen Jacob Meyland nennen, dem man nachrühmte, er und Lassus hätten die Tonkunst auf die höchste Stufe gebracht, und wäre Lassus nicht noch am Leben, so würde man glauben, er hätte seine Kunst auf den Meyland vererbt. In Dresden florirte um Mitte des Jahrhunderts **Matthäus le Maistre,** ein Niederländer, seit 1554 Johann Walther's Nachfolger als Capellmeister des chursächsischen Hofes zu Dresden, vordem bereits 1552 Capellmeister am Dom zu Mailand, thätig und verdient als Kirchencomponist, hervorragender jedoch noch als Setzer lebensfrischer und gemüthlicher deutscher Lieder, zu denen auch einige jener spasshaften Quodlibets (S. 91) zählen. Im Capellmeisteramte zu Dresden folgte ihm 1568 **Antonius Scandellus**, bis dahin Instrumentist in der chursächsischen Capelle, ein Italiener, 1517 zu Brescia geboren und 1580 gestorben. Unter seinen Kirchencompositionen befinden sich mehrere Messen (eine auf den Tod des Churfürsten Moritz von Sachsen 1553), sowie eine besonders merkwürdige, im folgenden Capitel näher zu erwähnende Passion mit Historie des Ostermontags und -Dienstags. Ausserdem war er Setzer und Erfinder schöner geistlicher Lieder; die noch heute in der protestantischen Kirche fortlebende Melodie „*Lobet den Herrn, denn er ist sehr freundlich*“ wird ihm zugeschrieben. Eine Zierde des Cantorates der Leipziger Thomasschule war seit 1592 **Sethus Calvisius** (Kalwitz), 1556 zu Gorschleben von armen Aeltern geboren, 1582 Cantor in Schulpforte, 1617 gestorben. Als Tonsetzer hat er besonders in seinen durch Energie und Stärke, sowie durch Regelmässigkeit und Sangbarkeit der Stimmführung ausgezeichneten und zu den besten ihrer Zeit gehörenden Harmonisirungen geistlicher Melodien (*Harmonia cantionum ecclesiasticarum*), welche von 1597 bis 1622 verschiedene Auflagen erlebten, sich hervorgethan. Noch höheren Klang aber hat sein Name als Musikgelehrter und Schriftsteller. Seine von Geschichtlichem und zur allgemeinen Musiklehre gehörigen Gegenständen handelnden Schriften (darunter die *Exercitationes Musicae duae* 1600, — *tres* 1611; die *Melopoeia sive Melodiae condendae ratio*, 1582, und später noch aufgelegt) sind unterrichtend und klar und haben heute noch ihren Werth. Dass er ausserdem, als Mathematiker von grossem Rufe, umfängliche Werke kalendarischen und chronologischen Inhalts, welche ihrer Zeit viel Interesse erregten, zu Tage gefördert hat, verhalf

ihm auch auf diesem Gebiete zu grossem Ansehen. Eine Reihe achtbarer Cantoren zu Mühlhausen eröffnete **Joachim a Burgk,** um 1546 im Magdeburgischen zu Burg geboren, Componist mehrerer deutscher Passionen (nach den vier Evangelisten 1568, vierstimmig; nach Lucas 1597, fünfstimmig), Setzer und Sänger zahlreicher geistlicher Lieder und Oden, wiewohl mehrere der ihm zugeschriebenen Melodien (darunter „*Ach wie flüchtig*“, „*Herr ich habe missgehandelt*“) wahrscheinlich erst späteren Ursprungs sind. Die Texte lieferte ihm Ludwig Helmbold, Superintendent zu Mühlhausen, ein fruchtbarer und seiner Zeit viel begehrter Dichter geistlicher Gesänge. Verschiedene der protestantischen Liedercomponisten treten auch selbst zugleich als Dichter auf, wie der Cantor zu Joachimsthal im Voigtlande **Nicolaus Herrmann,** um Mitte des Jahrhunderts, den sowohl die Melodien als auch die Texte der noch heute gebräuchlichen Gesänge „*Erschienen ist der herrlich Tag*“ und „*Lobt Gott ihr Christen allzugleich*“ zum Verfasser haben. Aehnlich **Johann Steuerlein,** der, 1546 zu Schmalkalden geboren, seit 1604 Schultheiss zu Meiningen, Componist geistlicher und weltlicher Lieder (auch einer Passion 1576), von Kaiser Rudolph II zugleich als Dichter gekrönt wurde. Sonst machten noch um den Kirchengesang sich verdient Gottfried Erythräus von Strassburg, 1595 Cantor zu Altdorf; die Nachfolger des Martin Agricola im Cantorat zu Magdeburg Gallus Dressler und Leonhard Schröter; der Weimarische Cantor Melchior Vulpius, auch Bearbeiter des Heinrich Faber'schen Musikcompendiums; die Hamburger Organisten Hieronymus und Jacob Prätorius, David Scheidemann und Joachim Decker, deren mit von ihnen verfassten Tonsätzen gemeinsam herausgegebenes „Melodeyen Gesangbuch“ im Jahre 1604 erschien. Doch stammt die darin vorkommende Melodie „*Wachet auf, ruft uns die Stimme*“ nicht mit Gewissheit von Jacob Prätorius her, wie man angenommen hat, sondern nur der Tonsatz; sie findet sich wenigstens schon ein Jahr früher in H. G. Schott's Psalmen und Gesangbuch. **Bartholomäus Gesius,** 1598 Cantor zu Frankfurt an der Oder, Verfasser zahlreicher einfacher schöner Tonsätze über geistliche Melodien, sowie einer merkwürdigen Passion, welche als sein erstes im Druck herausgegebenes Werk 1588 erschien und weiter unten noch in Betracht kommt. Nicolaus Selnecker, geboren 1532 zu Hersbruck bei Nürnberg, gestorben 1592 als Doctor der Theologie und Pfarrer zu St. Thomas in Leipzig; Componist verschiedener Kirchenmelodien und Herausgeber eines Gesangbuches „Christliche Psalmen, Lieder und Kirchengesänge“, Leipzig

1587, in welchem zu dem Text „*Nun lasst uns Gott dem Herrn*“ und unter der Ueberschrift: „Herzog Johann Friedrichen zu Sachsen II etc. Lied und Gratias“ die heute noch zu dem Liede „*Wach' auf mein Herz und singe*“ gebräuchliche Weise zum ersten male sich findet, weshalb man auch Selnecker für ihren Erfinder ansieht. Keuchenthal, Herausgeber eines Gesangbuches „Kirchengesänge lateinisch und deutsch“ Leipzig 1573, welches auch eine deutsche Passion nach dem Matthäus enthält (zwei derselben ähnliche sind auch im Selnecker'schen Gesangbuche abgedruckt). **Lucas Lossius,** geboren zu Vacha in Hessen 1508, um Mitte des Jahrhunderts Rector zu Lüneburg, gestorben 1582, sehr verdienter Sammler und Herausgeber einer vollständigen Psalmodie, wie Luther sie bei seinem Tode hinterliess. Mit einer vom Jahre 1550 datirten Vorrede Melanchthon's eingeleitet, erschien dies berühmte Werk unter dem Titel „*Psalmodia, hoc est, cantica sacra veteris ecclesiae selecta*“ etc., zuerst 1553 und ist nachher noch verschiedene male aufgelegt worden. Neben den hauptsächlichsten lateinischen Gesängen der alten Kirche, bei denen allein die Texte Modificationen in protestantischem Sinne erfahren haben, die Melodien aber unverändert geblieben sind, enthält dies Werk nur neun deutsche Lieder mit ihren Singweisen. Auch ein nützliches Lehrbüchelchen, *Erotemata musicae practicae,* welches seit 1563 ebenfalls mehrere Auflagen erlebte, haben wir diesem von Zeitgenossen und Nachkommen allgemein geachteten Manne zu verdanken.

So Verdienstvolles die bis hieher genannten Componisten und Tonsetzer im Einzelnen auch geleistet haben, so erscheint die Thätigkeit einiger anderer Meister dieses Zeitraums doch noch umfänglicher und für die fernere Entfaltung der Harmonie folgenreicher. Unzweifelhaft der Begabteste und Bedeutendste unter ihnen ist **Hans Leo Hasler.** Zu Nürnberg 1564 geboren, ging er zur Vollendung seiner Ausbildung im Jahre 1584 nach Venedig zum Andreas Gabrieli, wo er jedoch nur ein Jahr sich aufgehalten haben kann, denn 1585 stand er bereits als Organist in Diensten des Grafen Octavian II von Fugger zu Augsburg; 1602 lebte er am Hofe Kaiser Rudolph's II zu Prag, mag zuletzt aber zum Churfürsten Johann Georg von Sachsen sich begeben haben, wenigstens befand er sich in dessen Gefolge, als er 1612 zu Frankfurt am Main an der Schwindsucht starb. Dieser ausgezeichnete Meister war nicht weniger kunstreich und gelehrt im Contrapunkt, als feinfühlig, sinnig und dabei von kräftigem deutschen Wesen in der Melodie und Harmonie, wie er auch als Orgelspieler unter die Stärksten

seiner Zeit gerechnet wird. Jenes beweisen die zu Nürnberg von ihm herausgegebenen „Psalmen und christliche Gesäng mit 4 Stimmen auf die Melodeyen fugweiss componirt" (1607), in welchen die ganze Tiefe seiner Kunst sich offenbart, und von denen selbst Kirnberger, der sie 1777 zu Leipzig aufs neue drucken liess, bemerkte, dass sie durchgängig besonders schön, der Kunst gemäss, erhaben und mit vielem Geschmacke behandelt und dem gesunkenen Geschmacke in der Musik wieder aufzuhelfen wohl geeignet seien. In seinen vierstimmigen Bearbeitungen der gebräuchlichen Kirchenmelodien (1608) zeigt Hasler, wie auch das Einfachste durch charaktervolle Züge so bedeutsam werden könne; seine Harmonie ist stets kernig, die Grundlage, auf der später Schütz, Bach und Händel weiter bauten. Nicht minder geschätzt als seine geistlichen Werke, zu denen noch Messen (1599), Motetten auf die vornehmsten Feste (1590), *Symphoniae sacrae* mit 4—16 Stimmen (1601) etc. gehören, waren seine Madrigale 1596, Canzonette und deutschen weltlichen Lieder; in seinem „Lustgarten neuer teutscher Gesänge" zu 4—8 Stimmen, Nürnberg 1601, findet sich unter Nr. 24 das S. 174 erwähnte schöne Lied „*Mein Gmüth' ist mir verwirret, das macht ein Mägdlein zart*" in fünfstimmigem Tonsatze; die ersten Buchstaben der fünf Textstrophen bilden den Namen *Maria*. Ausserdem enthält diese Sammlung noch eine Reihe angenehmer und gut gearbeiteter Stücke, darunter verschiedene sehr komische mit spasshaften, wiewohl stark zotigen Texten, womit man es damals allerdings nicht so genau nahm; man vertrug eine ansehnliche Dosis von Obscönität und die schlimmsten unter Hasler's Texten sind nicht schlimmer als viele andere. Auch Adam Gumpeltzhaimer, ein Baier, 1560 zu Trossberg geboren, Cantor an der Annenkirche zu Augsburg, erscheint in seinen auf Canzonetten- und Villanellenart behandelten deutschen geistlichen Liedern (Lustgärtlein 1591—1619; Würzgärtlein 1594—1619; Neue teutsche geistliche Lieder 1591 etc.) und einzeln in Sammlungen zerstreuten Motetten, Messen und andern geistlichen Gesängen, als Förderer der Harmonie im Sinne ihrer neueren Entwickelung. Sein *Compendium musicae* 1595 erlebte bis 1675 zwölf Auflagen. Ein gleichfalls berühmter Zeitgenosse Gumpeltzhaimer's war Christian Erbach, auch 1560 (zu Algesheim) geboren, um 1600 Organist des Marcus Fugger zu Augsburg, nachher am Dom daselbst, Componist lateinischer und deutscher geistlicher Gesänge und Lieder. Der in der Gegenwart wieder am meisten bekannt gewordene und der heutigen allgemeinen Musikempfindungsweise auch am näch-

sten stehende deutsche Meister des 16. Jahrhunderts ist jedoch **Johannes Eccard.** Er war im Jahre 1553 zu Mühlhausen geboren und, nachdem er muthmaasslich bei Joachim à Burgk seine Vorbildung genossen, wahrscheinlich zwischen 1571 und 1574 Schüler des Orlandus Lassus zu München. Dann mag er, wie Winterfeld meint, in Venedig gewesen sein, wo damals Zarlino, Claudio Merulo und Andrea Gabrieli wirkten. Im Jahre 1578 lebte er als Musicus bei Jacob Fugger zu Augsburg, dann nahm ihn der Markgraf Georg Friedrich von Brandenburg-Anspach in Dienst und 1583 mit nach Königsberg, wo Eccard dem Capellmeister Theodor Riccius als Vicecapellmeister zur Seite stand, bis er im Jahre 1599 wirklicher Capellmeister wurde. Doch schon 1608 berief ihn Joachim Friedrich nach Berlin, woselbst er aber bereits drei Jahre später gestorben ist. Seine Laufbahn als Componist begann er im Jahre 1574, mit der Herausgabe von 20 geistlichen Gesängen zu 4, 5 und mehr Stimmen über Texte von Helmbold. Hauptsächlich ist er auf kirchlichem Gebiete thätig gewesen, wiewohl er auch weltliche Lieder (1578 und 1589) hinterlassen hat, welche frisch, lebhaft, voll geistreicher Züge, und hinsichts der Textauswahl, mit ähnlichen Producten jener Zeit verglichen, decent und harmlos sind, — Eccard's ganzer Natur entsprechend, der in ihrer sittlichen Reinheit alles Ueberschäumen nach dieser Seite hin fremd blieb, wie auch sein glücklich gearteter Genius alle unebenen Bahnen vermied, überkommene Formen nicht wie von geistiger Uebermacht gedrängt gewaltsam zersprengte, sondern, soweit ihm überhaupt beschieden, ruhig erweiterte, in allen seinen Hervorbringungen weniger feurig zündete als wohlthuend leuchtete und erwärmte; daher Eccard zwar nicht mächtig fortreisst und ins Ungeahnte aufwärts erhebt, doch aber durch innere wie äussere Klarheit und harmonische Uebereinstimmung eine hohe Kunstbefriedigung gewährt. Neben den nicht eben viel bedeutenden Tonsätzen zu lateinischen geistlichen Oden Helmbold's (1596) und andern geistlichen und Gelegenheitscompositionen sind besonders zwei Sammlungen von Werken Eccard's merkwürdig und für die ganze Art seines Schaffens bezeichnend. Nämlich erstens die fünfstimmigen, wahre Edelsteine unter sich bergenden Tonsätze über 55 kirchengebräuchliche Melodien zu Fest- Zeit- Katechismus- Psalm- und andern Liedern (1597), so eingerichtet, dass jedermann sie mitsingen könne, die Melodie durchweg in der Oberstimme, die Versschlüsse durch Pausen abgesetzt, im Contrapunkt einfach gehalten. Zweitens und insbesondere die „Preussischen Festlieder durchs ganze Jahr" mit 5 bis 8 Stimmen, zuerst

1598 erschienen und später von Eccard's Schüler Stobäus in zwei Theilen 1642 und 1644 noch einmal herausgegeben. Das Festlied in dieser Gestalt ist eine von Eccard aufgebrachte Form, ein Mittelding zwischen Motette und Lied, aber mehr auf Seiten des letzteren stehend, sowohl hinsichts der Kleinheit der Umrisse und der liedartigen Bildung der Melodie, als auch der mehr leichten und fliessenden als contrapunktisch kunstvollen Arbeit. Die Melodie liegt wesentlich in der Oberstimme und ist, wie gesagt, ganz liedmässig; doch nicht in der Weise, dass sie von der Mehrstimmigkeit abgelöst, wie ein gewöhnlicher Choral einstimmig gesungen werden könnte; denn ihr Zusammenhang mit dem übrigen Stimmengewebe, durch welches sie erst ihre volle Bedeutung und Austragung gewinnt, ist untrennbar — Melodie und Harmonie durchdringen sich völlig, wie der Melodieerfinder und Setzer in Eccard überhaupt schon inniger verbunden erscheinen als in den meisten andern seiner Zeitgenossen und Vorgänger. Als tiefsinniger Contrapunktist zeigt Eccard sich nirgend, doch überall und auch im Vielstimmigen als höchst angenehmer Melodiker. Die Mittel zu leicht ins Gehör fallender sangbarer Stimmführung besass er in weitem Umfange; den Wohlklang setzt er nicht nur nirgend aus den Augen, sondern er erhebt ihn vielmehr häufig zu ausserordentlicher Klangschönheit, Fülle und Rundung. Alles bei ihm ist hell, durchsichtig, leicht und gewandt in der Form, dabei immer würdig. Seine Harmonie ist von ganz tadelloser Reinheit und, bei aller Einheit mit dem Grundton, doch immer reich und fliessend; fast jede alterthümliche Herbigkeit und Härte ist verschwunden — freilich auch ein grosser Theil jener charaktervollen Stärke, welche Hasler und manche seiner weniger glatt, angenehm und gerundet erscheinenden früheren Zeitgenossen offenbaren, wie auch später wieder Heinrich Schütz ganz andere Töne anschlug als Eccard. Von Schütz steht es wohl ausser Frage, dass er die nachmalige grosse Erhebung der deutschen Musik unter Händel und Bach mit vorbereitet hat, von Eccard kann man dies nicht behaupten, wiewohl auch er die Harmonie mit neuen Wendungen bereicherte, die Form glättete, die Stimmführung geschmeidiger machte. Seine Werke aber können alles in allem das Höchste doch nur für den sein, der reine Schönheit der Kunstempfindung und Gestaltung für das Höchste anzusehen vermag; und jenen Meistern die Bahn bezeichnet haben sie keineswegs, dazu fehlt ihnen der weit grössere antike Geist und die tiefe Anschauung, wovon die Kunstthätigkeit jener getragen ist. Das Festlied, als diejenige Form, in welcher

Eccard's Schaffen gipfelt, kann weder an gewichtiger Breite noch an contrapunktischer Kunst der Motette, den Psalmen, kunstreichen Choralsätzen, Messgesängen etc. früherer und gleichzeitiger italienischer und deutscher Tonmeister sich zur Seite stellen, und für die grosse Entwickelung der Vocalformen durch und nach Heinrich Schütz bietet das Festlied keine Grundlage. Die schönsten der Eccard'schen Festlieder, und darunter in ihrer Art wirklich ausgezeichnet schöne, sind in wohlgetroffener Auswahl, nebst einigen seines ihm geistesverwandten, wiewohl weit weniger hochbegabten und weit trockeneren Schülers, des nachmaligen preussischen Capellmeisters Johann Stobäus, in neuester Zeit durch Teschner in Berlin auch grösseren Kreisen als willkommene Bereicherung des *A cappella*-Gesanges zugänglich gemacht.

Der Geist des späteren sechszehnten Jahrhunderts wirkte fort in verschiedenen weiter unten noch zu erwähnenden Meistern des beginnenden folgenden Seculi. Inzwischen aber brach für die Tonkunst eine neue Zeit an. Der hohe Aufschwung, welchen die Musik in Italien seit Mitte des Jahrhunderts genommen hatte, konnte nicht ohne Einfluss bleiben auf die Entwickelung der Tonkunst in Deutschland. Die gegen 1600 ins Leben tretenden Bestrebungen auf dramatisch-musikalischem Gebiet, der entstandene concertirende Gesangstil sowie die sich verselbständigende Instrumentalmusik, machten auch in Deutschland sich geltend, wohin sie theils durch deutsche Tonmeister, welche in Italien studirt hatten, theils durch gedruckte Werke gelangten. Zwar sind diese Einwirkungen bereits bei Hans Leo Hasler, Eccard und anderen merklich, um vieles deutlicher jedoch treten sie hervor in **Michael Prätorius**. Wie auf der Scheidegrenze des Jahrhunderts, so steht dieser als Tonkünstler und Gelehrter gleich ausgezeichnete Mann auch auf dem Wendepunkte des altclassischen Stiles zum modernen. Während er auf dem Gebiete des protestantischen Kirchengesanges als Componist und Sammler der von seinen Vorfahren und Zeitgenossen dargebotenen Tonschätze eine erstaunliche Thätigkeit entfaltet und zur Vergangenheit in nahen Beziehungen bleibt, erscheint doch zugleich sein im Syntagma musicum abgelegtes Bekenntniss, „dass er die Italos einigermaassen nach seiner Wenigkeit imitire", gerechtfertigt durch seine italienisirenden Neigungen zum Concertirenden, durch die sehr deutlichen Einflüsse der schmuckreichen Gesangführung des Caccini auf seine Melodik, durch seine Vorliebe für die vielstimmige und vielchörige Setzart und die Combination von Vocal- und Instrumentalchören nach venetianischer Weise.

Der ganze dritte Theil seines Syntagma handelt „von jetziger neuer Art und Italienischen Manier in der Musik“, und von seinen Werken, deren Verzeichniss er ebendaselbst giebt, sagt er „sie seien auf mancherlei unterschiedene neue und vom *Autore* selbst erfundene Art und Manier: auch *ad hodiernum Italorum canendi modum*“ gearbeitet, und bittet diejenigen Musici „so seine jetzige neue italienische Art zu componiren noch zur Zeit nicht observiret und anfangs seine eigentliche Meinung nicht assequiren“ ihm ihre etwaigen Bedenken dagegen mitzutheilen. Prätorius war geboren 1571 zu Creuzberg in Thüringen, Prior des Stiftes Ringelheim bei Goslar, seit 1604 Capellmeister am braunschweigisch-wolfenbüttelschen Hofe, auch an der chursächsischen Capelle „Capellmeister vom Hause aus“, d. h. er versorgte sie von seinem Wohnorte aus mit Compositionen, begab sich auch bei besonderen Gelegenheiten hie und da selbst nach Dresden. Er starb zu Wolfenbüttel 1621. Für die Verbreitung guter Kirchenmusik hat er in weitesten Kreisen gewirkt und für Alle je nach ihren verschiedenen Bedürfnissen gesorgt: für die grossen Capellen mit seinen vielstimmigen und von Instrumenten begleiteten Concerten und anderen Tonsätzen; für die kleineren Kirchen, Schulcantorate und die häusliche Erbauung mit leichter zu besetzenden und ausführbaren Stücken verschiedener Art. Dazu verlegte er nicht nur eigene Werke auf seine Kosten sondern suchte auch, eben so bescheiden und neidlos wie auf das allgemeine Beste bedacht, die Arbeiten anderer verdienter Männer ans Licht zu ziehen. So erbot er sich unter andern gegen den Quedlinburgischen Cantor und gelehrten Musikschriftsteller Henricus Baryphonus (Heinrich Grobstimm) „den gemeinen Studiis zum besten, gern die *sumptus* und Unkosten zum Drucken seiner *Opera*[13]) willig zu *impendiren*: damit nach dem Exempel der *Italorum* auch in *Germana patria nostra* die *Musica* gleich als andere *Scientiae* und *Disciplinae* nicht allein *excoliret*, besondern auch *propagiret* und zu Gottes einigem Lob und Preiss, auch Gottfürchtigen Herzen seliger *Recreation* und Ergötzlichkeit, weit ausgebreitet werden möge.“ Die Vorrede zum 3. Theil seines Syntagma, worin er dies sagt, verdiente hier ganz abgedruckt zu werden, um das Bild dieses wackern Mannes und Künstlers zu vervollständigen.

13) Prätorius nennt 16 Werke des Baryphonus auf, doch scheinen nur drei davon herausgekommen zu sein.

Die Zahl der von ihm componirten, bearbeiteten und gesammelten Tonsätze geht weit über 2000 hinaus; 1248 enthält schon sein wichtigstes Werk, die „*Musae Sioniae* oder geistlichen Concertgesänge über die fürnembsten Herrn Lutheri und anderer teutsche Psalmen, zugleich auf der Orgel und Chor mit lebendiger Stimm und allerhand Instrumenten in der Kirche zu gebrauchen.“ Dies grosse Werk, welches in 9 Theilen von 1605—10 erschien, gewährt den besten Ueberblick über die Masse der bis zu seiner Zeit in der protestantischen Kirche eingebürgert gewesenen weltlichen, älteren geistlichen und von protestantischen Tonmeistern selbst erfundenen Melodien. Ausserdem veröffentlichte er zahlreiche andere deutsche Kirchengesänge (*in cantu simplici et diminuto* mit 2 bis 8 Stimmen und Generalbass 1620; für die Singknaben mit Instrumenten 1621; auch weltliche deutsche Lieder 1611; die „fröhlichen deutschen Lieder“ mit concertirenden und Chorstimmen in mehreren Chören „beneben beigesetzten Symphoniis und Ritornellis“ 1620 etc.); desgleichen wandte er dem lateinischen Kirchengesange seine Aufmerksamkeit in weitem Umfange zu, verfasste Motetten, Concentus, Litaneien, Messgesänge, setzte Hymnen des 14. Jahrhunderts für 2 bis 8 Stimmen (1611), sammelte und druckte italienische geistliche Concerte, französische Tänze und Lieder mit 4 bis 6 Stimmen, sowie „Toccaten oder Canzonetten mit 5 Stimmen, auf Geigen, sonderlich auch auf allen blasenden Instrumenten zu gebrauchen, mit Generalbass“ (1619). Von seinen umfangreichen musikwissenschaftlichen Kenntnissen zeugt sein vielfach erwähntes höchst werthvolles *Syntagma musicum*, welches in 3 Bänden von 1615 bis 1619 im Selbstverlage des Autors erschien (ein versprochener vierter Band ist nicht ans Licht gekommen). Dies Werk ist von grosser geschichtlicher Wichtigkeit als reiche Quelle für die Instrumentenkunde (Theil II) und nicht minder durch die seinen 3. Theil ausmachenden Erklärungen damals üblicher Tonformen, der Einrichtung von Vocal- und Instrumentalchören nach italienischer Manier, der Behandlung des Generalbasses und was sonst zur damaligen höheren Musiklehre noch gehört.

Bei dem grossen Ansehen, in welchem Prätorius als feinsinniger Tonsetzer und gelehrter Schriftsteller stand, konnte der Einfluss, welchen er durch Wort und That auf Einführung und Verbreitung der neuen italienischen Richtung in Deutschland übte, weit bedeutender sein als der irgend eines andern seiner deutschen und italienischen Zeitgenossen. Wurden ihm die italienischen Eindrücke allerdings mitunter auch zu mächtig, so dass er ab und zu in der Nachahmung der Originalität und Freiheit verlustig ging, so war dies doch nicht mehr der Fall bei dem, dessen Blüte noch

zu schauen ihn, bei seiner freien und dem Verdienste Anderer gegenüber stets zur Anerkennung so bereitwilligen Natur, gewiss beglückt haben würde, bei Heinrich Schütz — dem vielmehr das, was er von den Italienern an erweiterten Ausdrucksmitteln empfangen hatte, nur diente, um seine deutsche Tiefe und Kernhaftigkeit um so kräftiger und anschaulicher zu Tage treten zu lassen, wie weiter unten näher sich zeigen wird.

VIII.

Instrumente und Instrumentalmusik im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts.

Die in der neuesten Zeit vorwaltende Richtung der Kunstempfindung und des Geschmackes bei Musikern und Musikfreunden geht vorzugsweise auf die Instrumentalmusik hin; diese hat die Herrschaft über die Vocalmusik gewonnen, das gegenwärtige Verhältniss beider Haupt-Musikgattungen zu einander ist ein ihrem früheren direct entgegengesetztes geworden. Der Gesang ist dem Instrumentenspiele um Jahrhunderte vorausgeeilt, die Instrumentalmusik, ihrem vollen Kunstbegriffe nach, ist eine Kunst der neuesten Zeit, nicht sehr viel über 200 Jahre alt, und jener Umschwung in der Musikempfindung — eben das Sinken der Neigung für das vocale und das Steigen derselben für das instrumentale Element — beginnt eigentlich erst mit Anfang des vorigen Jahrhunderts entschiedener sich geltend zu machen. Joh. Seb. Bach, gross als Instrumental- wie als Vocalcomponist, steht auf dem Wendepunkte der Herrschaft der Vocalmusik. Auf seinem früheren Entwickelungsgange aber blieb, wie gesagt, das Instrumentenspiel um viele Jahrhunderte hinter dem Gesange zurück; als der kunstmässige Chorgesang bereits zu hoher Blüte sich entfaltet hatte, war an eine im heutigen Sinne selbständige Instrumentalmusik noch nicht zu denken. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts beginnen entwickelungsfähige Keime einer solchen hervorzubrechen, woraus dann in der ersten Hälfte des folgenden Seculi Formen aufzugehen anfangen, in denen die Instrumentalmusik auf selbständige Art und nicht mehr vom Gesange oder Tanze abhängig, doch das nämliche ästhetische Endziel erstrebt wie die Vocalmusik, gleich dieser, Gefühle und Vor-

stellungen, welche von Ideen getragen werden, darzustellen und unserem Kunstgefühl zu veranschaulichen sucht.

Dass der Gesang um so viel früher als die Instrumentalmusik sich entwickeln konnte, hat seine natürlichen und leicht erkennbaren Gründe. Selbstverständlich hat man des, dem Menschen von der Natur anerschaffenen Stimmorganes früher zur Verlautbarung des Gefühlslebens durch den Ton sich bedient, als irgend eines künstlichen Werkzeuges, und dies um so mehr noch, als namentlich in der ehedem den ersten Rang einnehmenden religiösen Musik nicht bloss der Ton gehört, sondern auch das lehrende und die heilige Offenbarung verkündende Wort verstanden werden sollte. Vermöge dieser Verbindung mit einem Text vermochte die Vocalmusik aber auch zugleich früher zu etwas geschlosseneren und bestimmteren Formen zu gelangen. Waren die ersten Gesangformen auch mehr nur Eigenthum der Poesie und metrisch und rhythmisch gegliederten Rede, der die Musik völlig sich anschloss, so waren es doch Formen überhaupt, die Musik hatte an ihnen doch eine erste Grundlage, auf welcher sie allmälig zu eigenartigem Gestalten sich erheben konnte. Das Instrumentenspiel hingegen entbehrte auch dieser Stütze; man verstand noch nicht, einen Gefühlsinhalt an sich und ohne Zuhülfenahme des Wortes durch reine Tonbewegung allein analogisirend darzustellen, daher erborgte man seine Formen vom Gesange. Die frühesten Instrumentalstücke, womit das Volk durch die fahrenden Spielleute unterhalten wurde, können kaum etwas Anderes gewesen sein als seine eigenen, auf die Leyer, Viola oder Harfe übertragenen Liederweisen. Insbesondere Tanzlieder, die Tänze machten den Kern der mittelalterlichen Instrumentalmusik aus. Ursprünglich sang man zum Tanze, und wenn auch Instrumente mitwirkten, so spielten sie doch nur eine Nebenrolle, indem sie die Gesangmelodie im Unisono oder in Octaven verdoppelten, auch die Tanzschritte und Accente bezeichneten und markirten, bis man allmälig anfing, die Tanzgesänge auf Instrumenten allein zu spielen. Gedruckt erschien die erste Sammlung (französischer) Instrumentaltänze im Jahre 1529 bei Pierre Attaignant zu Paris; sie sind für die Laute und mögen von ähnlichen contrapunktirten Gesangstücken nicht viel sich unterscheiden. Für die Folge finden sich Instrumentaltänze und für Instrumente eingerichtete Tanzlieder in grosser Anzahl in den Tabulaturbüchern des 16. Jahrhunderts für Orgel (auf welche solche Tanzstücke ebenfalls sehr häufig Anwendung fanden), Clavier und Laute; wir begegnen darin den Namen Passamezzo, Saltarello, Paduana, Bransle, Galliarda, Fürst-

licher Hoftanz, Hupfauff, Proportz-drauf, Nachtanz, Imperial, Hoppeltanz, Bruder-Cunrad-Tanzmaass etc. Fortschritte kann die Instrumentalmusik nur sehr langsam gemacht haben; das Aufspielen zum Tanz und die Begleitung des Liedergesanges bot nicht viel Gelegenheit zur Entwickelung dar; man liess eine Melodie hören und versuchte hie und da einige wohlklingende Intervalle dazu, auch wohl ein Organum, oder erfreute sich an jener primitiven Art von Mehrstimmigkeit, welche die zur Melodie mitklingenden tieferen Saiten der Leyer oder Viola hergaben (S. 128). Auch die Kirche war kein günstiger Boden für das Gedeihen des Instrumentenspiels; man sang hier zwar keineswegs überall und immer nur *a cappella*, sondern hat an manchen Orten und zu verschiedenen Zeiten neben der Orgel auch andere Instrumente zur Begleitung des Gesanges geduldet. Als aber der künstliche Contrapunkt in Schwung kam, wurden sie überflüssig, sogar störend; denn die vollstimmigen und künstlich verflochtenen Gesänge klangen von Stimmen allein ausgeführt weit besser und verständlicher, als wenn sie durch Zinken und Posaunen — die einzigen neben der Orgel damals in der Kirche gebräuchlichen Instrumente — verdoppelt wurden. Mehr als blosse Verdoppelungen der Stimmen des Vocalchores kannte man aber noch nicht, von selbständigen Instrumentalpartien zu mehrstimmigen Gesängen ist bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts noch nichts zu finden. Eben so beginnen wirklich für Instrumente gesetzte und nicht bloss vom Gesange auf sie übertragene Stücke, mit Ausnahme von Tänzen und kleinen Orgelsätzchen, erst im letzten Viertel dieses Jahrhunderts aufzutauchen. Wollten die Spielleute vordem etwas Mehrstimmiges auf Instrumenten vortragen, so wählten sie polyphone Singstücke, Motetten, Madrigale, Villanellen, contrapunktirte Volksgesänge etc., wie sie ihnen für ihre Zwecke gerade passend erschienen. Ausgaben weltlicher Gesänge aus der ersten sowie auch geistlicher aus der zweiten Hälfte des 16. und dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts tragen sehr häufig auf dem Titel die Bemerkung, dass sie „lustig zu singen und auch auf allerlei Instrumenten dienlich" seien, wie z. B. die Formschneider'sche Sammlung von 121 neuen Liedern, Nürnberg 1533; die schönen auserlesenen Lieder von Heinrich Finck, ebenda 1536; der Forster'sche Auszug guter alter und neuer teutscher Liedlein, bei Petreius zu Nürnberg 1539; später die den Jahren 1568—78 angehörenden theils geistlichen theils weltlichen deutschen Lieder von Antonius Scandellus, viele weltliche von Orlandus Lassus, Matthäus le Maistre, Johannes Eccard, J. Regnart, M. Franck (Lustgärtlein 1623) u. a.

Auch Motetten aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts sind auf den Titeln der Sammlungen häufig als *tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae* bezeichnet.

Die Instrumente waren, wiewohl an Gattungen zahlreich, doch grösstentheils bis weit ins 16. Jahrhundert hinein noch sehr unvollkommen. Den vornehmsten Rang nahm die *Orgel* ein. Schon sehr frühe, während die übrigen Tonwerkzeuge noch ganz den Dilettanten, fahrenden Spielleuten und zünftigen Musikanten überlassen waren und der kunstmässigen Pflege ermangelten, stand sie schon durch ihre Bestimmung für den Gebrauch beim Gottesdienst über dem gewöhnlichen Treiben und war stets in den Händen angesehener gelehrter Musiker.

Eine Aufklärung ihrer ziemlich dunkeln Vorgeschichte kann hier nicht versucht werden, es genüge nur zu bemerken, dass sie zunächst von der bei den Griechen und Römern sehr verbreiteten Wasserorgel (*Hydraulos*, S. 18) abstammen soll; die Wasserorgel selbst ist aber wahrscheinlich nur eine Verbesserung einer vorher schon bekannten, ihren Ursprung direct aus der Verbindung von Sackpfeife und Syrinx (Siebenpfeife, Panspfeife) herleitenden Art von Windorgel gewesen. Ob man aber von Wasserorgeln[1]) in den Kirchen des Abendlandes jemals Gebrauch gemacht hat, scheint nicht ausgemacht zu sein; sowohl das Gefrieren des Wassers zur Winterszeit in den nördlicheren Gegenden, als auch das gurgelnde Geräusch, welches es verursacht haben muss, sprechen dagegen. Eben so ungewiss wie die Nachrichten von der frühesten Beschaffenheit der Orgel sind auch die den Zeitpunkt ihrer Einführung in die lateinische Kirche betreffenden Angaben. Sicher scheint nur, dass sie von den Byzantinern ins Abendland herübergekommen ist, ob aber, wie man gewöhnlich annimmt, unter Papst Vitalian I (657—672), lässt sich nicht nachweisen; denn mit den *Organis*, welche er in die Kirche eingeführt haben soll, können auch andere Instrumente oder Geräthe gemeint sein. Doch darf man das 7. oder 8. Jahrhundert als die Zeit ihrer Aufnahme in die lateinische Kirche bezeichnen. Pipin erhielt im Jahre 756 vom byzantinischen Kaiser Constantin Copronimus eine Orgel mit bleiernen Pfeifen, auch unter Carl dem Grossen kamen Orgeln ins Abendland, und im Jahre 812 soll er durch den Pater Georgius aus Benevento eine Orgel, welche ohne Beihülfe des Wassers

1) Das Wasser hatte mit der Klangerzeugung direct nichts zu thun, sondern fungirte nur als eine Art Windregulator, um bei der damaligen Unvollkommenheit der Bälge den Winddruck etwas auszugleichen. Vgl. A. v. D. Lexikon, Heidelberg 1865, Art. Wasserorgel.

gespielt wurde, für den Aachener Dom haben bauen lassen. Bereits 880 müssen Orgelbaukunst und Orgelspiel in Deutschland auf einer hohen Stufe gestanden haben, denn in diesem Jahre erbat sich Papst Johannes VIII vom Bischof von Freisingen eine Orgel, nebst einem Meister, der sie zu spielen wisse. Im 10. Jahrhundert gab es bereits grössere Orgelwerke zu Erfurt, München, Magdeburg und Halberstadt, desgleichen wurden deren in England verfertigt, in Frankreich aber erst, wie es scheint, im 11. oder 12. Seculo. Das Pfeifenwerk der ältesten Orgeln bestand nur aus einem Register, nahm aber nach und nach an Ausdehnung zu und jeder Ton wurde mit mehreren, in Octaven und Quinten, später auch in Terzen gestimmten Pfeifen, als Verschärfungen und Füllungen, besetzt. Doch war das Pfeifenwerk noch nicht in Register oder Stimmen geschieden, sondern alle zu einem Claves gehörenden Pfeifen sprachen beim Niederdrucke desselben zugleich an, eine Art Mixtur bildend und „haben scharpf geklungen und stark geschrien". Die Claviatur enthielt 12 bis 13 Tonstufen von *H* bis *e*, *f*, in diatonischer Folge nach dem dorischen Tetrachord, ganz ohne Semitonien; die Tasten waren noch geraume Zeit, ähnlich wie in den Claviaturen grosser Kirchenglockenspiele, fusslang, drei bis vier Zoll breit und hatten fusstiefen Fall, so dass sie, bei der noch dazu kommenden Zähigkeit der Tractur, nicht anders als mit Faust und Ellenbogen heruntergebändigt werden konnten. Daher der Ausdruck „die Orgel schlagen". Die Bälge waren sehr klein, zahlreich, und nach Art der gewöhnlichen Schmiedebälge gebaut; an eine feste und reine Intonation kann daher, bei dem ungleichen Winddrucke, garnicht zu denken gewesen sein. Allmälig löste sich die vornean stehende grösste Pfeifenreihe, der *Prästant* oder *Prinzipal*, von dem dahinter aufgestellten mixturartigen *Hintersatz* ab und bekam eine eigene Claviatur, so dass man nun den Prästanten und den Hintersatz jeden für sich allein gebrauchen konnte. Die grosse, von dem ältesten bekannten Orgelmacher Nicolaus Faber 1361 erbaute Orgel im Dom zu Halberstadt hatte wahrscheinlich gleich von Anfang an drei Claviere, für den Prinzipal, das volle Werk, und den Bass; nach ihrer Renovation 1495 hatte sie auch ein Pedal. Letzteres, das Pedal, war schon im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts in Deutschland aufgekommen; Bernhard der Deutsche, der es 1470 zu Venedig erfunden haben soll, wird es also daselbst nur bekannt gemacht haben. Wiewohl es anfangs nur 8 Claves (von *H*-*h*) hatte, und bloss mit Stricken an die Manualpfeifenventile angehängt war, so war es doch im Interesse des mehrstimmigen Spieles eine sehr wichtige Bereicherung. Denn jetzt liess sich schon etwas Dreistimmiges herausbringen — ob zur Erbauung eines Musikfreundes unserer Tage, stünde freilich zu bezweifeln, da der Klang dieser alten Orgeln nach heutigen Begriffen

„ausser der Maassen unlieblich“ gewesen sein muss. Denn die bedeutenderen Werke hatten sehr grosse Prästanten, ihr Manualhintersatz war 30, 40 bis 56fach, ihr Pedalhintersatz 16, 20 bis 24fach mit untermischten Quinten und Octaven besetzt, „alles grober *Mixtur* Art. Welches dann wegen der grösse der *praestanten*, und weil sich ihre *Manual Clavir*, der wenigen *Clavium* halben, nicht in die höhe zur lieblichkeit begeben können, ein solch tieffes grobes brausen und grewliches grümmeln; auch wegen vielheit der *Mixtur*-Pfeiffen, ein überaus starken schall und laut, und gewaltiges geschrey (darzu denn der gepresste Wind rechtschaffen nachgedrucket hat) mus von sich gegeben haben“ (Prätorius, Syntagma II, 99). Der wichtigste Fortschritt war daher die Scheidung des Hintersatzes in Register oder Stimmen durch Einführung der Springlade[2]) zu Ende des 14. oder anfangs des 15. Jahrhunderts, und nun ging die Orgel schnell einer grösseren Vollkommenheit entgegen. Das Manual erweiterte sich noch im 14. Jahrhundert, nachdem auch die chromatischen Halbtöne schon eingeführt waren, bis auf zwei Octaven und darüber. Anfangs des für den Orgelbau schon sehr fruchtbaren 15. Jahrhunderts, in dessen Verlauf eine ganze Reihe grosser Orgelwerke zu Augsburg, Nürnberg, Breslau, Nördlingen, Erfurt etc. entstanden, stieg der Umfang des Manuals auf drei Octaven chromatisch und die Spielart wurde handlicher, indem die Breite der Tasten und die Tiefe ihres Falles sich verringerte, so dass man sie mit den Fingern spielen, auch schon eine Quint und nicht lange darauf eine Septime und Octav spannen konnte. Eben so wurde das Pfeifenwerk, welches bis um 1500 durchaus Principalmensur hatte, mannigfaltiger in der Construction, man fing an, Pfeifen zu decken und um 1530 kamen die Rohrwerke auf, wodurch die Klangfarben und Mischungen der Stimmen mehr Reichhaltigkeit und Abwechselung gewannen.

Wenn auch Orgel und Clavier vermöge ihrer technischen Behandlungsweise späterhin eigene Stilarten begründeten und zur Entwickelung der Homophonie und Befreiung des Instrumentenspieles von der absoluten Gebundenheit des polyphonen Vocalsatzes erheblich mit beitrugen, so begann dies doch nicht viel vor Mitte des 16. Jahrhunderts. Den ersten Anstoss zur Entwickelung einer instrumentenmässigen Stilart für Orgel, Clavier, Violen, Lauten, Zinken etc. gab das Zerlegen längerer melodischer Hauptnoten in eine an Gesammtwerth ihnen gleichgeltende Anzahl kleinerer Noten, das Variiren, Diminuiren oder Coloriren; doch war dies Coloriren

2) An deren Stelle um 1600 herum die Schleiflade trat. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts kamen auch die Spahnbälge auf.

nicht eine Erfindung der Instrumentalisten, denn die Sänger kannten und übten es schon seit Jahrhunderten, schon im alten Kirchengesange machte man auf dem Halleluja ein langes Neuma und zierte die Schlüsse der Psalmverse, sowie auch manche Hymnen und Messgesänge mit solchen Diminutionen reichlich aus (S. 31). Sänger und Instrumentisten thaten es in der Regel aus dem Stehgreif, der die Melodie führende Zinkenist, Clarinist oder Geiger „exornirte dieselbe mit auf- und niederlaufenden Diminutionibus oder Coloraturen nach seinem Gefallen und aufs beste er kann und mag“. Und zwar colorirte nicht allein die Oberstimme, sondern die Mittelstimmen thaten es ebenfalls, wobei der Effect dem alten improvisirten Discantus an Annehmlichkeit mitunter kaum etwas nachgegeben haben kann. Denn die Instrumentisten waren, mit Ausnahme der Organisten und Clavieristen, in der Regel doch nur schlichte Leute vom Handwerk und wirkliche Künstler unter ihnen wenigstens nicht häufig. Da sie nichts desto weniger sich herbeiliessen, in Ausübung ihrer Fertigkeit im Diminuiren und Coloriren mit den Sängern zu wetteifern, mögen in der Stimmführung häufig arge Dinge herausgekommen sein. Die Spieler auf harmonischen Instrumenten (Orgel, Clavier, Laute, Theorbe etc.) colorirten nicht minder fleissig, was namentlich dem Clavier zu Gute kommen musste, weil dadurch seine Klangarmuth doch etwas verdeckt wurde; die Orgel, welche, wenn auch ihr Ton fortklingt, doch hinsichts des Tractaments mit dem Clavier übereinkommt, schloss sich im Diminuiren und Coloriren ihm an, und es entstand der den Tasteninstrumenten besonders eigene Toccatenstil mit allerhand laufendem und gebrochenem Figurenwerk. Auch der Technik der Geigen, mit dem Hin- und Herfiedeln des Bogens auf den Saiten, entsprang gewiss schon früh eine charakteristische Art der Melodik und des Figurenapparates, und Aehnliches fand auch bei anderen Instrumenten statt. Nach und nach setzten sich zwei Gattungen von Diminutionen im Gebrauche fest; erstens ein bestimmter Apparat von Durchgängen und allerhand laufenden und springenden Figuren, welche vom Componisten selbst als Theil und Characterismus des Tonstückes angewendet und aufgeschrieben, daher auch *Setzmanieren* genannt wurden; zweitens eine Reihe anderer, mehr nur zufälliger Verzierungen und Schmückungen, die sogenannten *Spiel- und Singmanieren*, welche der Componist theils nur durch ein gewisses Zeichen, meist aber garnicht angab, sondern der Phantasie und Fertigkeit des Instrumentisten und Sängers überliess, wie die Mordenten, Triller, Trillerketten, Bebungen, die Hauptnoten um-

spielenden oder verbindenden Läufe, Figuren und anderen Passagen, welche, auch in dem seit Mitte des 16. Jahrhunderts allmälig sich entwickelnden Bravourgesange, nur einen zufälligen, vom Vortragenden nach Willkür und Belieben hinzugethanen, unterlassenen oder abgeänderten Schmuck ausmachten.

Um aber wieder auf die Orgel zurückzukommen, so kann ihr frühester Gebrauch nur auf eine einstimmige Intonation des Chorals beschränkt geblieben sein, allmälig wird man dann zu einem Discantus sich aufgeschwungen haben. Zwar wird von einem schon dem 14. Jahrhundert angehörenden grossen Organisten erzählt, dem Florentiner Francesco Landino, weil er blind war *il Cieco* zubenannt, und 1364 zu Venedig durch den Doge Lorenzo Celsi als Dichter und seines meisterhaften Orgelspiels wegen gekrönt; doch setzte die Orgel um diese Zeit aller freieren Behandlung noch gar zu unüberwindliche mechanische Hindernisse entgegen, was man darauf herausbrachte, kann kaum weniger schwerfällig gewesen sein als sie selbst. Von dem nächst Landino bekannt gewordenen Bernhard dem Deutschen (1470), der als Organist ausgezeichnet gewesen sein soll, sind ebenfalls keine Proben seiner Kunst auf uns gekommen, und auch von dem Florentiner Antonio Squarcialupi, genannt *Antonio degli Organi*, wissen wir nicht viel mehr, als dass er Organist an Santa Maria del Fiore zu Florenz war, um 1475 gestorben ist, und in so grossem Rufe gestanden haben soll, dass die Tonkünstler aus allen Ländern zu ihm gewallfahrtet sind, um ihn zu hören. Hand in Hand mit der Vervollkommnung der Orgel selbst fand auch das Orgelspiel, wie schliesslich seine höchste Vollendung, so auch seine früheste kunstmässige Entwickelung in Deutschland; es ist eine vorzugsweise deutsche Kunst, kein anderes Volk hat so viele grosse Orgelmeister aufzuweisen wie Deutschland, selbst Italien nicht, wiewohl auch hier das Orgelspiel bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts hinein in hoher Blüte stand. Die ältesten auf uns gekommenen Orgelstücke stammen auch von einem Deutschen, **Conrad Paumann** (Meister Conrad von Nürnberg), im ersten Decennium des 15. Jahrhunderts zu Nürnberg geboren, Organist an S. Sebaldus, von auswärtigen Höfen geehrt, später von Herzog Albrecht III nach München berufen und daselbst 1473 gestorben. Blind geboren, war er dennoch nicht nur Meister auf der Orgel und allen möglichen andern Instrumenten (Laute, Zither, Geige, Flöte, Krummhorn) sowie Erfinder der deutschen Lautentabulatur, sondern auch ausgezeichnet im Contrapunkt und mit einem so vortrefflichen Gedächtnisse ausgerüstet, dass er

alle Gattungen Kirchenmelodien auswendig wusste und seinen Organistendienst wie ein Sehender verrichten konnte. Die Handschrift seiner *Ars organisandi*, einer Reihe von Orgelstücken, ist durch F. W. Arnold und Heinr. Bellermann in Chrysander's Jahrbüchern II herausgegeben und mit Anmerkungen und interessanten Lebensnachrichten begleitet. Sie ist im Jahre 1452 zu Nürnberg verfertigt und enthält 24 Tonstücke im fast durchweg zweistimmigen einfachen Contrapunkt; die leichte fliessende Behandlung des Tonsatzes, welche darin sich zeigt, giebt einen neuen Beweis, dass die Kunst des Contrapunkts um diese Zeit in Deutschland schon weit vorgeschritten gewesen ist. Besondern Werth haben die Paumann'schen Stücke ausserdem aber noch als die ältesten bekannten Instrumentalstücke und Beispiele für die damalige Behandlung der Tasteninstrumente; ihr Figurenwerk erscheint bereits ganz instrumental, ganz clavier- oder orgelmässig und von der Gesangcoloratur durchaus verschieden. Neben den Paumann'schen Tonsätzen enthält die Handschrift übrigens noch einige Stücke und die Namen dreier anderer deutscher Organisten, Georg von Putenheim, Wilhelm Legrant und Paumgärtner, woraus wir ersehen, dass Paumann mit seiner Kunst nicht vereinzelt dastand, sondern dass diese bereits ein Gemeingut seiner Zeit gewesen ist. Zum Theil noch sein Zeitgenosse war der als Orgelmeister und gelehrter Musiker hochberühmte **Paul Hofhaimer**, geboren zu Rastadt an der Grenze Steiermarks, nach Fétis 1449, nach Gerber erst 10 Jahre später; Hoforganist Kaiser Maximilian's I wahrscheinlich bald nach dessen Regierungsantritt 1493; auch Meister auf andern Instrumenten und besonders auf der Laute, gestorben zu Salzburg 1537. Als seine Schüler werden genannt Johann Buschner zu Constanz, Johann Kotter, Argentius von Bern, Conrad von Speier, Schachinger von Padua, Wolfgang von Wien, Johann von Cöln. Gesänge von Hofhaimer sind im Druck erschienen; eine Sammlung vierstimmiger Tonsätze zu Horazischen und andern Oden, *Harmoniae poeticae* etc. Nürnberg bei Petreius 1539, enthält 33 Stücke von ihm und 11 von Ludwig Senfl; im zweiten Theil von Ochsenkhun's Lautentabulaturbuch 1558 befinden sich deutsche Lieder,[3]) ausserdem (nach Schilling's Universallexikon III, 610) auf der Hofbibliothek in Wien noch Lautenstücke und cano-

3) Vgl. C. F. Becker, Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, Leipzig 1855, S. 275. Nach Gerber (Neues Tonkünstlerlex.) enthält auch eine auf der Zwickauer Bibliothek befindliche, 1548 gedruckte Sammlung vierstimmiger weltlicher Lieder Melodien unter seinem Namen.

nische und contrapunktische Gesänge von seiner Arbeit. Orgelstücke aber scheint er nicht hinterlassen zu haben; man hat von jeher auf der Orgel mehr frei improvisirt als Tonsätze für sie ausgearbeitet und aufgeschrieben. Wären alle freien Phantasien von S. Bach uns aufbehalten, so hätten wir einen hundertmal so grossen Schatz an Orgelwerken als wir von ihm besitzen, wiewohl er nicht klein ist. Die ältesten im Originaldruck vorhandenen Orgelstücke, welche jedoch noch nichts Anderes als für die Orgel eingerichtete Gesänge sind, finden sich in dem sehr seltenen Werke „Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein vff die orgeln vn lauten" etc. von Arnold Schlicke, zu Mainz durch Peter Schöffer 1512 veröffentlicht (Leipziger Stadtbibliothek). Um Mitte des Jahrhunderts kommen Drucke von Orgelwerken schon häufiger vor; in den Jahren 1547 und 1549 gab der berühmte niederländische Organist Jacob Buus zwei Bücher Ricercari heraus, im letztgenannten Jahre erschienen auch *Fantasie e Ricercari* von Adrian Willaert und Cyprian de Rore. Unter *Ricercare* haben wir uns später ein im künstlichen Fugenstil gearbeitetes Stück (*Ricercata*, Meisterfuge) zu denken, damals aber war es nur ein phantasieartiges Sätzchen, in welchem der Organist präludirend gleichsam nach Gedanken sucht, oder ein kurzes Thema mit Imitationen und auf canonische Art etwas festhält und durchführt. Einen orgelmässigen Stil können jene ältesten Ricercari eben so wenig gehabt haben, wie irgend eine bestimmte Form, denn wie man Gesangstücke auf allerhand Instrumente übertrug, so legte man wiederum jenen Ricercari Texte unter und sang sie ab oder spielte sie auf allerhand andern Instrumenten: der Titel der Ricercari von Buus sagt, sie seien „*da cantare et sonare d'Organo ed altri stromenti*"; die dreistimmigen *Fantasie*, *Ricercari*, *Contrapunti* von Willaert und anderen Autoren, welche Antonio Gardano 1559 herausgab, sind „*Appropriati per cantare e sonare d'ogni sorte di stromenti*". Noch tief ins 16. Jahrhundert hinein finden sich in den Tabulaturbüchern Motetten, contrapunktirte Volks- und andere weltliche und geistliche Lieder und Tänze für Orgel, Clavier und Laute abgesetzt und zugerichtet, wobei die Melodien aber in der Regel schlecht wegkamen, indem sie gewöhnlich „mit Coloraturen abgesatzt" oder „mit grossem Fleiss colloriert", das heisst, mit allerlei Figuren und Diminutionen verbrämt und nicht selten sehr unkenntlich gemacht und verunstaltet sind. So in den Orgeltabulaturbüchern des Organisten an der Thomaskirche zu Leipzig Elias Nicolaus Ammerbach 1571 und 1575, des Strassburger Organisten Bern-

hard Schmid 1577, des Organisten zu Lauingen Jacob Paix 1583 und anderen, worin Motetten der berühmtesten Meister, geistliche und weltliche Lieder, Passamezzi, Gagliarden und andere Tänze für die Orgel abgesetzt und zugerichtet sich finden. Ausserdem gab es noch mancherlei Tonstücke für Tasteninstrumente, *Capricci*, *Intonazioni*, *Contrapunti*, *Toccate*, *Praeambula*, *Canzoni* etc.; doch knüpft sich bis gegen Ende des Jahrhunderts an alle diese Namen noch kein bestimmterer Formbegriff, als an das Wort Ricercare, sie waren nichts als kleine präludirende Stückchen, oft mit vielen laufenden Noten, wie sie „ein Organist oder Cembalist, wenn er erstlich uff die Orgel oder Clavicymbalum greiffet, ehe er ein Mutet oder Fugen anfehet, aus seinem Kopf vorher fantasirt mit schlechten entzeln Griffen und Coloraturen“, was Prätorius wenigstens von der Toccata sagt. — In Italien gedieh das Orgelspiel besonders zu Venedig sowie zu Rom, wo die Orgel noch lange den Vorrang vor dem Clavier behauptete. Und zwar blühte es in Venedig unter den Organisten an der Marcuskirche Vincenz Bellaver, Giuseppe Guammi, Girolamo Parabosco, den beiden Gabrieli; vorzugsweise unter **Claudio Merulo** von Correggio, dem grössten Orgelmeister seiner Zeit, im Jahr 1557 zum Organisten an der ersten Orgel erwählt, später Organist des Herzogs von Parma. Stil und Formen des Orgelspiels entwickelten und verselbständigten sich unter ihm bedeutend, namentlich der Toccata verlieh er bestimmtere Umrisse, Gliederung und einheitlichere innere Durchbildung. Der Leser kennt die *Toccata* als eine Tasteninstrumenten natureigene Spielform, worin nicht die Melodie herrscht, sondern besonders laufende und gebrochene Figuren, in welche die Harmonie auseinandergelegt wird, die fortzubildenden thematischen Motive abgeben und ihr Wesen treiben. Auch wenn man in den Toccaten, wie Merulo in den seinigen ebenfalls, von mehr gehaltenen singenden Partien, als Abwechselung zu den schnell bewegten und laufenden, periodisch Gebrauch macht, so bleibt doch weniger der im Gesange ausklingende, als der in lebhaftem Figurenwerk schnell bewegte Ton ihr Hauptelement. Stets aber, auch wenn die Toccata in sorgfältigster contrapunktischer Durchbildung erscheint, wie zuweilen bei S. Bach, muss sie doch gleich allen übrigen phantasieartigen Tonstücken, den Anschein unmittelbarer Eingebung und Inspiration bewahren, niemals Reflexion und Mühseligkeit verrathen. Merulo's Toccaten [4]) erschienen, als er schon Organist beim

4) *Toccate d'Intavolatura d'Organo, di Claudio Merulo da Correggio, Organista del Sereniss. Sig. Duca di Parma et Piacenza etc. in Roma, ap-*

Herzöge von Parma war, in zwei Büchern bei Simon Verovio zu Rom, sauber in Kupfer gestochen, in den Jahren 1598 und 1604; ihr Stil ist ganz claviermässig und vom Gesange unabhängig. Mattheson (Vollk. Capellmeister 89) nennt ihn und den späteren Michel Angelo Rossi „ein Paar fleissige Fantasten, im guten Verstande genommen, welche wahrlich beide verdienen, dass man ihre Nahmen nicht in Vergessenheit begraben sein lasse“. Ein Zeitgenosse des Merulo und von diesem selbst unter die grössten Organisten Italiens gezählt, war Luzzasco Luzzaschi von Ferrara, Capellmeister und Organist in Diensten des Herzogs Alfonso II. (1575—84) und den Ruf eines tüchtigen Componisten hat er hinterlassen, aber, wie es scheint, keine Orgelstücke. Seine Madrigale Höhe erreichte das italienische Orgelspiel zu Rom unter Girolamo Frescobaldi, dessen Werke uns noch sämmtlich aufbewahrt sind. Geboren ist dieser „Vater des wahren Orgelstils“ zu Ferrara und zwar im Jahre 1591, wenigstens zeigt ihn ein auf die Rückseite der 1627 datirten Dedication seines zweiten Buches Toccaten, Canzonen etc. gedrucktes Bildniss in seinem 36. Lebensjahre. Den Grund zu seiner nachherigen Meisterschaft soll er in Flandern, wo das Orgelspiel damals auf einer sehr hohen Stufe stand, gelegt haben; „Flandern, Holland und Brabant haben der Welt manchen wackern Organisten geschenckt, und sind vormahls gleichsam die Pflantzgärten derselben gewesen: wie denn obbesagter Frescobaldi sich viele Jahre in Flandern aufgehalten hat“, sagt Mattheson (Capellm. 479). Ist die obige Angabe von Frescobaldi's Geburtsjahr richtig und stammt das betreffende Bildniss nicht aus früherer *Zeit*, so muss er schon sehr jung zu grossem Rufe gekommen sein. Denn nicht erst 1627, wie man angegeben findet, sondern schon 1615 war er Organist an der Peterskirche zu Rom, das erste Buch seiner *Toccate e Partite d'intavolatura di Cimbalo*, welches daselbst 1615 in Kupferstich herauskam, nennt ihn „*Organista di S. Pietro di Roma*“; und sein erstes Werk *(Il primo libro Fantasie a due, tre e quattro*, s. Becker Tonwerke S. 267) erschien bereits im Jahre 1608 zu Mailand. Seine Orgelkunst zog so mächtig an, dass Verehrer derselben in Italien ihm von Stadt zu Stadt gefolgt sein sollen, um ihn spielen zu hören, und als er in Rom zum ersten male öffentlich sich hören liess, sollen 30,000 Zuhörer sich hinzu-

presso *Simone Verovio* 1598; zweites Buch ebenda 1604. Von Rossi erschienen *Toccate e corente d'Intavolatura d'Organo e Cimbalo* ohne Druckort und Jahr. Nach Mattheson hat er um 1635 geblüht.

gedrängt haben. Dass er unter den Italienern zuerst fugenmässig gespielt habe, ist aber wohl nur dahin zu verstehen, er habe den fugirten, canonischen oder imitirenden Orgelstil mehr entwickelt und geregelt, wie er auch zur Ausbildung der modernen Fuge beigetragen hat. Zahlreiche Schüler strömten ihm aus allen Ländern zu, um jene Fugenkunst bei ihm zu erlernen, auch aus Deutschland, und unter diesen Johann Caspar Kerl und Johann Jacob Froberger. Nach ihm blühte noch zu Rom der berühmte **Bernardo Pasquini**, ein tief gelehrter Orgelmeister, nächst Frescobaldi der grösste Italiens und gleich jenem auch in Deutschland hoch angesehen. Doch sind es von nun an besonders Deutsche, durch welche die Orgelkunst, während sie bei den Italienern in Abnahme kam, zur höchsten Vollendung gebracht wurde, wie auch Deutsche es waren, denen sie ihre erste Entwickelung zu danken hatte, und Deutsche auch während ihrer Blütezeit in Italien unablässig und erfolgreich an ihrer Vervollkommnung mitarbeiteten. Doch, wie Frescobaldi den Grund zu seiner Orgelkunst bei den Niederländern legte, so haben ihnen auch die Deutschen viel zu danken. Eine ganze Reihe grosser deutscher Organisten des 17. Jahrhunderts, Jacob Schultz (Prätorius) und Heinrich Scheidemann aus Hamburg, Paul Syfert von Danzig, Melchior Schild von Hannover und an ihrer Spitze der berühmte Orgelmeister Samuel Scheidt von Halle etc. waren Schüler des Amsterdamer Organisten **Johann Peter Sweling**. Er war zu Deventer um 1540 geboren und zeichnete sich schon früh durch eine, vermöge einer guten Applicatur erreichte ausserordentliche Fertigkeit aus, ging aber um 1557 noch zum Zarlino nach Venedig, um bei ihm Composition zu studiren. Nach seiner Rückkehr wurde er sogleich Organist an der Hauptkirche zu Amsterdam und der Lehrer von halb Deutschland, in Hamburg nannte man ihn nur den Organistenmacher. Er starb 1622. Näheres über ihn in der Ehrenpforte S. 331 ff.

Eine ebenfalls grosse Rolle neben der Orgel spielten, schon vermöge ihrer Fähigkeit auf eine bequeme Art die Harmonie darzustellen, bereits ziemlich früh die Claviatursaiteninstrumente *Clavichord* und *Virginal* (Clavicymbalum, Spinett), namentlich das Clavichord erklärt Prätorius „für das Fundament aller *clavirten Instrumenten*, als Orgeln, *Clavicymbeln*, *Symphonien*, *Spinetten*, *Virginall* etc.[5]) Doruff auch die *Discipuli Organici* zum anfang

5) Die hier genannten Saiteninstrumente mit Claviatur zerfallen durch Verschiedenheit der Construction und Klangerregungsart in zwei Klassen: Beim

instruirt und unterrichtet werden; Unter andern fürnemlich darumb, dass es nicht so grosse mühe und unlust gibt mit befiddern, auch vielen und offtern umb- und zurechtstimmen“ etc.

Der Erfinder der Claviatursaiteninstrumente ist nicht bekannt; dass Guido von Arezzo, den man dafür gehalten hat, es nicht sein kann, geht daraus hervor, dass die Zeit ihrer Entstehung frühestens in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts fallen kann. Denn Johannes de Muris kennt in seinen Schriften (1320—30) weder Clavichord noch Virginal; er nennt zwar ein Instrument Symphonie, setzt aber hinzu „oder Organistrum“, meint damit also die Bettlerleyer oder Vielle. Die Keime der Saiteninstrumente mit Tastatur, als deren Heimat wohl wahrscheinlicher noch Italien als Deutschland anzusehen ist, liegen in zwei uralten Instrumenten, dem *Monochord* und dem *Psalter;* von jenem stammt das *Clavichord*, von diesem das *Virginal* oder *Spinett*. Das ursprünglich nur zu Zwecken der Tonbestimmung dienende Monochord war nichts als eine über eine lange schmale Lade gespannte Saite, welche durch einen beweglichen Steg nach einem darunter verzeichneten Gradmesser theilbar war; doch kannten es schon die Griechen mit mehreren Saiten (Helikon), wie es auch bald nach Guido deren vier hat, für die vier authentischen Töne mit ihren Plagalen, welche man nun mit einander vergleichen konnte. Darnach kam man auf den Gedanken, zur Beseitigung des lästigen Verschiebens der Stege Claves mit Tangenten anzubringen, welche die Saite zugleich theilten und erklingen machten, wobei also eine und dieselbe Saite für mehrere Töne diente. Dies alles war auch nachmals beim Clavichord der Fall, an einer und derselben Saite wurden auch bei ihm mehrere Töne hervorgebracht, indem die Tangenten beim Anschlagen verschiedene klingende Theile davon abgrenzten. Sowohl Prätorius wie sein Vorgänger Sebastian Virdung (S. 114) sagen auch, dass das Clavichord auf solche Art aus dem Monochord hervorgegangen sei.

Bezüglich des Virginal oder Spinett sagt Virdung aber weiter, „ich bin der Meinung, dass das Virginal, welches man mit den Clavibus und Federkielen schlägt, erstlich von dem [dreieckigen] Psalterio zu machen erdacht sei.“ Auf dem Psalter hatte jeder Ton seine eigene

Clavichord wurden die Saiten durch Metallstifte, welche auf dem hinteren Hebelende der Taste standen, angeschlagen, beim Clavicymbel, Spinett und Virginal hingegen mit kleinen, aus Rabenkielen verfertigten Zungen geschnellt oder gerissen. Das Clavicymbalum (*Cembalo*) unterschied sich von dem viereckig gestalteten Spinett nur durch seine Flügelform; Spinett und Virginal sind ein und dasselbe. Man nannte diese Instrumente mit Federkielen *Instrumenta pennata*. Das oben angeführte Wort Symphonie (wie auch Instrument *in specie*) bedeutet hier nichts Anderes als ein Spinett oder Clavicymbel.

Saite, eine immer länger als die andere, wie beim Virginal, in welches der Psalter sich verwandelte, indem an die Stelle des Plectrums, womit man seine Saiten riss, die Claviatur mit den Federkielen trat; einen Schallkasten hatte er schon. „Und wiewohl das Virginal gleich einem Clavichordio in einen langen Laden gefasst wird,“ fährt Virdung fort, „so hat es doch viel andere Eigenschaften, so sich mehr mit dem Psalterio als mit dem Clavichordio vergleichen: Sintemal man zu einem jeglichen Clave eine sonderliche Saite haben muss, und eine jegliche Saite länger und höher denn die andere muss gezogen sein: daher denn aus dem Verkürzen und Abbrechen der Saiten [durch den Steg] fast ein [dem Psalterium ähnliches] Triangel auf dem Instrument- oder Virginalkasten erscheint.“ Das Virginal war also von vorne herein bundfrei, jeder Ton hatte seine Saite, während das Clavichord vom Monochord her die mangelhafte Einrichtung mitbrachte, dass es nicht bundfrei war, d. h. dass nicht ein jeder Ton und Clavis seine eigene Saite hatte, sondern eine und dieselbe Saite durch verschiedene Claves an verschiedenen Stellen (Bünden) angeschlagen, für mehrere neben einander liegende Töne dienen musste, welche demnach nicht zusammenklingend gebraucht werden konnten.[6]) Dem stark und hell tönenden Psalter entsprechend, hatte auch das gleich ihm mehrchörig bezogene Virginal einen durchschlagenden glänzenden Klang, während das Clavichord mit seinen einfachen dünnen Metallfäden bei weitem stiller, allerdings aber auch viel edler und seelischer sich hören liess, so dass noch Mattheson in seinem Neueröffneten Orchester, Hamburg 1713, S. 264 sagt „Will einer eine *delicate* Faust und reine Mannier hören, der führe seinen *Candidaten* zu einem saubern *Clavicordio;* denn auff grossen, mit 3. à 4. Zügen oder Registern versehenen *Clavicymbeln*, werden dem Gehöre viele *Brouillerien echappiren*, und schwerlich wird man die Manieren mit *distinction* vernehmen können.“ Anfangs hatte das Clavichord nur 20 Claves „nach der Scala Guidonis; denn an statt eines jeden Bundes uffm *Monochordo*, hat man einen *Clavem* uffm *Clavichordio* gemacht; Und sind anfangs nicht mehr denn 20. *Claves* allein in *genere Diatonico* gemacht worden, darunter nur zweene schwartze *Claves*, das ♮ und ♭ gewesen: denn sie haben in einer Octav nicht mehr als dreyerley *Semitonia* gehabt, als *a* ♭, ♯ *c* und *e f*, wie dasselbe noch in gar alten Orgeln zu ersehen. Hernach aber hat man den Sachen weiter nachgedacht, und aus dem *Boetio* nach dem *genere Chromatico* mehr *Semitonia* darzu gebracht“ etc. (Prätorius,

6) Gegen Ende des 16. Jahrhunderts hat man angefangen, wenigstens zwei Töne, *d* und *a*, bundfrei zu machen, aber erst um 1725 stellte Daniel Faber, Organist zu Craylsheim im Anspachischen, das erste durchaus bundfreie Clavichord her.

Syntagma II, 60). Um 1500 kommt es schon mit einem Umfange vom grossen *F* bis zweigestrichenen *g* chromatisch vor, und um 1600 hatte es schon das grosse *C* zum Grundtone und ging in der Höhe bis dreigestrichen *c*, *d* oder *f*, auch duplirte man zuweilen die Semitonien, um eine feine Enharmonik herzustellen. Das alte dreieckige oder trapezförmige Psalterium aber erhielt sich, ungeachtet der Beliebtheit des Clavichordes und Virginals, noch bis weit ins 17. Jahrhundert hinein im Gebrauch.

Die Applicatur der Tasteninstrumente blieb übrigens bis in die neueste Zeit hinein so merkwürdig unvollkommen, dass man gegenwärtig kaum begreift, wie man mit solchen wunderlichen Fingerschränkungen etwas hat ausrichten können. So giebt Ammerbach in seiner Orgel- oder Instrumenttabulatur vom Jahre 1571 nachstehenden Fingersatz für die *F dur*-Scala, wobei 0 den Daumen, 1 den Zeigefinger, 2 den Mittelfinger etc. in beiden Händen bedeutet.

	f	*g*	*a*	*b*	c_1	d_1	e_1	f_1	g_1	a_1	b_1	a_1	g_1	f_1	e_1	d_1	c_1
Rechte Hand	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	3	2	1	2	1	2	1
Linke Hand	3	2	1	0	3	2	1	0	3	2	1	2	1	2	1	2	3

Im wesentlichen gerade so steif und unnatürlich erscheint die Applicatur noch um mehr als ein Jahrhundert später unter andern bei Daniel Speer[7]) und sogar Mattheson, der doch selbst ein perfecter Clavierspieler war, stellt noch 1735 in seiner Kleinen Generalbassschule S. 72 einen Fingersatz für die *C dur*-Scala auf, der

7) In der zweiten Auflage seines Musikalischen Kleeblatts, Ulm 1697, S. 33 giebt Speer folgende Fingersatzregeln für die Scala: „I. In der rechten Hand setzt man den Mittelfinger auf einen gewiesen *clavem*, so dann den Goldfinger auf den andern *clavem*, ferner schrencket man den Mittelfinger wieder über den Goldfinger auf den dritten *clavem*, da dann der Goldfinger auf den vierdten *clavem* kommt, etc. und auf solche Weise *procedirt* man mit den Fingern in der rechten Hand, wann es aufwarts gehet. Wann es aber abwarts gehet, setzt man mit dem Zeigerfinger am ersten an, und wird der Mittelfinger über diesen geschrenckt, und also von einem *clave* auf den andern mit diesen bemeldten beyden Fingern im Absteigen *procedirt*. II. In der lincken Hand, wann man aufwarts gehet, setzt man den Zeigfinger am ersten auf einen *clavem*, und überschrenckt den Mittelfinger auf den andern *clavem*, so dass der Zeigfinger auf den dritten *clavem* kommt, und auf solche Weise wird mit diesen zwei Fingern immer fort im Aufsteigen *procedirt*; gehet man aber in der linken Hand unter sich, so muss man mit dem Mittelfinger am ersten ansetzen, und den Goldfinger auf den andern *clavem* legen, so dann den Mittelfinger über den Goldfinger schrencken auf den dritten *clavem*, so kommt der Goldfinger wieder auf den vierdten *clavem*, und so fort an."

an Steifheit mit dem bei Ammerbach und Speer wetteifert;[8]) wiewohl er schon vier Jahre früher[9]) erklärt hatte, es ginge mit dem Fingersatz wie mit der Handschrift. „So mancher als spielet, fast so manche Art der so genannten Application wird man auch finden. Einer läufft mit vier, der ander mit fünff, etliche gar, und fast eben so geschwind, mit nur zween Fingern. Es liegt auch nichts hieran; so lange man sich nur eine gewisse Richtschnur wehlet, und beständig dabey bleibet.“ Joh. David Heinichen[10]) meinte, „die beste *General*-Regel so man hierinnen geben möchte, wäre wohl diese, dass man die Untergebenen lieber gleich Anfangs zur *Application* aller 5. Finger der rechten Hand, als nach der alten Arth mit 4 Fingern zu spielen, gewöhne, und man sähe besser auf die Bequemlichkeit und *Disposition* der Hände, (welche doch bei allen nicht gleich ist,) als etwan auf ein paar gewöhnliche altfränkische Regeln.“ Aber auch schon viel früher haben die einsichtsvolleren Leute einer freieren und natürlicheren Applicatur sich bedient. Prätorius hatte schon vor mehr als hundert Jahren gesagt, es käme garnicht darauf an, ob man dieser oder jener Applicatur sich bediene; man könne laufen mit welchen Fingern man wolle, auch die Nase dazunehmen, wenn man nur alles fein rein, just und anmuthig ins Gehör brächte.[11]) Was man aber mit dem Daumen eigentlich anfangen sollte, wusste man bis auf S. Bach noch immer nicht recht; sein Sohn Philipp Emanuel sagt: „Da der Daumen von unsern Vorfahren nur selten gebraucht wurde, so war er ihnen oft im Wege; folglich hatten sie manchmal zu viel Finger. Als man nachhero solchen fleissiger zu gebrauchen anfing, so mengte sich die alte Art noch oft unter die neue und man hatte gleichsam noch nicht das Herz, den Daumen allzeit da, wo er hingehöret, einzusetzen. Jetzo empfinden wir dann und wann, ohngeachtet des besseren Gebrauchs der Finger bey unserer Art von Musik, dass wir deren zu wenig haben. Mein seliger Vater hat

8) Linke Hand: *C D E F G A H c d e* etc. c_1 *h a g f e d c H A G F* etc.
3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 — 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3
Rechte Hand: $c_1\ d_1\ e_1\ f_1\ g_1\ a_1\ h_1\ c_2\ d_2\ e_2$ etc. $c_3\ h_2\ a_2\ g_2\ f_2\ e_2\ d_2\ c_2\ h_1\ a_1\ g_1$ etc.
3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 — 5 4 3 2 3 2 3 2 3 2 3
Die Zahlen haben hier die nämliche Bedeutung wie gegenwärtig, 1 ist der Daumen, 2 der Zeigefinger etc.

9) Grosse Generalbassschule, Hamburg 1731, S. 318. Unserem heutigen Gebrauche bedeutend näher steht die Applicatur in Lorenz Mizler's Musikalischer Bibliothek, Leipzig 1736—54; Bd. II (1740) S. 115.

10) Der Generalbass in der Composition, Dresden 1728, S. 96.

11) *Syntagma* II, 44.

mir erzählt, in seiner Jugend grosse Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn es bei grossen Spannungen nöthig war."[12]) Vordem spielte man mehr harmonisch und vollgriffig, wobei jedem Finger seine Stelle gleichsam angewiesen, daher mit einer einfacheren Applicatur auszukommen war, als bei reichem und willkürlicherem Figuren- und Passagenwerk. Ausserdem waren die Claviere ungleichschwebend temperirt, man spielte nicht aus allen 24 Tonarten, wie Bach, sondern nur aus den einfacheren, mit weniger Vorzeichnungen. Die Applicatur, welche Couperin in seinem *L'art de toucher le Clavecin* 1716 lehrte, hat mit der Bach'schen zwar schon den häufigeren Gebrauch des Daumens gemein; doch noch nicht den völlig ungebundenen, Ablösen der Finger auf derselben Taste vertritt noch vielfach den viel leichteren Daumeneinsatz. Erst Bach scheint allen Fingern zu einer vollkommen gleichmässigen Ausbildung und Verwendung verholfen zu haben.

Von den übrigen Instrumenten können nur die wichtigsten kurz erwähnt werden. Die meisten finden sich schon im 16. und 15. Jahrhundert, auch früher, und ein Theil derselben hat mehr oder weniger umgebildet und vervollkommnet bis auf die Gegenwart sich erhalten. Sie sind weit zahlreicher als unsere heutigen Orchesterinstrumente, nicht allein an Familien und Gattungen, sondern innerhalb dieser auch an Arten und verschiedenen Grössen und Stimmungen, so dass manche der einzelnen Instrumentengattungen, wie die Fagotten, Pommern mit den Schalmeyen, Plockpfeifen, Lauten etc., schon an sich eine umfängliche Gruppe bilden. In der Regel steht der Tonumfang der aufeinanderfolgenden Grössen einer Instrumentengattung immer um eine Quint von einander ab, entsprechend den Hauptvocalstimmen Bass, Tenor, Alt und Sopran, und alle diese verschiedenen, einen Chor von Instrumenten derselben Gattung ausmachenden Grössen nannte man ein *Stimmwerk* oder einen *Akkord*. So sagte man z. B. ein Stimmwerk Sordunen, Plockflöten, oder ein Akkord Pommern, Posaunen etc.

Unter den *Bogeninstrumenten* bildeten die *Violen* und *Geigen* eine solche ziemlich weit verzweigte Familie. Nach der Grösse und Art der Handhabung zerfallen sie in zwei Gattungen, Viole da Gamba und Viole da Braccio.

1) Die *Viola da Gamba*, Kniegeige, hat sechs Arten, drei für Bass und je eine für Tenor, Alt und Discant, alle mit Bünden auf

12) Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin, Th. I, 2. Aufl. 1759, S. 15; 40.

dem Griffbrette. Die grössten Bass-Violen hatten Contra *E* und *D* als tiefste, die Discantviola (*Violetta picciola*; *Cant Viol da Gamba*) hatte a_1 als höchste Saite. Die gebräuchlichste war die Tenorviola da Gamba, von welcher unser Violoncello abstammt, mit 5, 6, auch 7 Saiten, *A*, *D G c e a d*$_1$; die *A*$_1$-Saite hatte sie durch den Kammermusikus und Gambisten Marin Marais zu Paris (1656—1718) erhalten; (s. Marpurg, Beiträge II, 237). Durch einen ungemein feinen und edlen, wenn auch etwas näselnden Klang ausgezeichnet, war sie in der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts noch im Gebrauch. — 2) *Viole da Braccio*, Armgeigen, hatte man in 7 Grössen: a) Violen in 3 Arten, Gross-Quint-Bass; Bass-, und Tenor-Viol di Braccio (bei den 24 Violons Ludwig's XIV *Quint*, *Taille* und *Hautcontre*). Die Tenorviola entspricht unserer heutigen Viola oder Bratsche an Grösse und Stimmung. An die Violen schlossen sich b) die Violinen in 4 Arten, von denen die grösste (*Discant-Viol*, *Violetta piccola*, *Rebecchino*, *Violino*) unsere gegenwärtig gebräuchliche Violine ist. Die beiden kleinsten Arten (Klein Posche, *Pocchetto*) hatten nur 3 Saiten, in a_1 e_2 h_2 und g_1 d_2 a_2. Bei den zünftigen Musikanten hiessen die Viole da Gamba einfach Violen, die Viole da Braccio und Violinen aber Geigen oder polnische Geigen. — Ein seines zarten Silberklanges wegen sehr beliebtes Instrument war die *Viola d' amore* oder Liebesgeige, mit Drathsaiten unter dem Stege, welche durch ihren Mitklang den Klang der auf dem Stege liegenden und mit dem Bogen gespielten Darmsaiten angenehm färbten. Meist hatte sie 6, aber auch 5 und 7 Darm- und eben so viel Metallsaiten.[13]) In der 1. Hälfte des vorigen Jahrhunderts kamen noch verschiedene Arten von Arm-Violen auf (*Viola da spala*; *Viola pomposa*, letztere von S. Bach erfunden), erlangten aber nur vorübergehende Beachtung.

Zur Gattung der *Viol da Gamba* gehörte noch die *Viol bastarda*, Bastardgeige, der Tenor-Viol da Gamba ähnlich gestimmt, aber mit etwas grösserem Corpus. „Weiss nicht, ob sie daher den Namen bekommen, dass es gleichsam eine *Bastard* sey von allen Stimmen; Sintemal es an keine Stimme allein gebunden, sondern ein guter Meister die *Madrigalien*, und was er sonst uff diesem Instrument musiciren will, vor sich nimpt, und die Fugen und *Harmony* mit allem Fleiss durch alle Stimmen durch und durch, bald oben aussm *Cant*, bald unten aussm Bass, bald in der Mitten aussm Tenor und

13) Die Anwendung mitklingender Saiten scheint zu Prätorius' Zeit in England erfunden zu sein, er sagt 1618 (*Syntagma* II, 47), „Jetzo ist in England noch etwas Sonderbares darzu erfunden" und beschreibt dann die Construction, mit der Bemerkung, dass „die Lieblichkeit der Harmonie hierdurch gleichsam erweitert und vermehret werde."

Alt heraussser suchet, mit *saltibus* und *diminutionibus* zieret, und also *tractiret*, dass man ziemlicher massen fast alle Stimmen eigendlich in jhren Fugen und *cadentien* darauss vernemen kann."[14]) Ebenfalls für mehrstimmiges Spiel war die der Bassgambe ähnliche *Lira da gamba*, (*Lirone perfetto*, *Arce-viola telire*, *Arce violyra*), ein grosses Bassinstrument mit 12—14 Saiten auf und 2 neben dem Griffbrett; eine kleinere Art derselben, die *Lira da braccio*, kam ziemlich mit der Tenorviole überein, hatte aber 5 Saiten über dem Griffbrett und noch 2 daneben, die aber nur leer gebraucht, nicht gegriffen werden konnten. Die *Lira barberina* (das *Amphichordum*), ebenfalls ein vielsaitiges Bass-Bogeninstrument, war eine Erfindung des Giov. Battista Doni (1593—1647); und noch zu Haydn's Zeit beliebt war die *Viola di Bordone* (*Baryton*), welche neben ihren 5 bis 7 Darmsaiten für den Bogen noch eine grosse Anzahl (bis 24) Metallsaiten unter dem Halse hatte, die man zugleich mit dem Daumen *pizzicato* spielte. Uralt ist endlich das *Trumbscheit*, (Trompetengeige, *Tromba marina*, *Monochord*), eine 7 Fuss lange ganz schmale dreiseitige Lade mit einer starken Darmsaite bezogen, welche auf der hohen Kante eines schuhförmigen Steges ruhte, weshalb beim Anstreichen der Saite mit dem Bogen der Steg vibrirte und mit seiner niedrigen Kante schnelle Stösse gegen den Resonanzboden führte, wodurch der Ton etwas einer gedämpften Trompete Aehnliches bekam. Man machte nur von den Flageolettönen Gebrauch. Neben dem, dass die Musikanten es auf den Strassen herumtrugen, soll das Trumbscheit auch in Nonnenklöstern als Ersatz für die Trompeten gedient haben. Mitunter hatte es auch mehrere (2, 3 bis 4) Saiten, doch wurde nur die eine lange gegriffen, die anderen kürzeren lagen neben dem Stege.

Die Geigenbaukunst war bereits um 1600 auf ihre Höhe gelangt, denn schon um diese Zeit blühte Antonio Amati (1592—1619) zu Cremona. Die andern grossen Geigenmacher gehören in die 2. Hälfte des 17. und in das 1. Drittel des 18. Jahrhunderts; nämlich Nicolo Amati 1662—92; Andrea Guarneri in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, und Giuseppe Guarneri 1690—1707, beide zu Cremona; auch Pietro Guarneri aus Mantua; Antonio Stradivari, 1644 geboren, stand um 1700 im höchsten Flor und bis 1725 tragen seine Instrumente den Stempel höchster Vollkommenheit. Er war ein Schüler von Andrea Guarneri. Ausserdem gab es zu Cremona noch einen älteren und ebenfalls sehr berühmten Geigen- u. Violoncellmacher Guarneri. Der Tyroler Jacob Stainer zu Absam blühte 1650—72.

14) Prätorius, *Syntagma*. II, 47.

Unter den Saiteninstrumenten, deren Saiten geschnellt oder gerissen wurden, nahm schon sehr früh die *Laute* einen hohen Rang ein und behauptete ihn auch bis weit ins vorige Jahrhundert hinein, trotz ihrer Mängel, welche Mattheson auf belustigende Art schonungslos aufdeckt.[15] Sie war überall heimisch, im Hause, in der Kirche, im Theater, beim „Gassaten-gehen" (Ständchen-bringen), in den Händen von Künstlern und Dilettanten aller Grade, sowohl als Solo- und Begleitinstrument wie auch mit andern Saiteninstrumenten zu ganzen Chören (Lautenchören) vereinigt. Ihre Literatur ist seit Anfang des 16. Jahrhunderts sehr ausgedehnt; Stücke aller Art, sowohl für sie eingerichtete Vocalsätze (Motetten, Madrigale, geistliche und weltliche Lieder) wie späterhin auch Originalcompositionen sind in grosser Menge im Druck erschienen. Meister auf der Laute werden schon früh genannt; der älteste bekannte ist Conrad Paumann (S. 211), auch Erfinder der Lautentabulatur; dann Hans Judenkunig zu Wien, gebürtig von Schwäbisch-Gmünd, dessen „schöne künstliche Unterweisung den rechten Grund zu lernen auf der Lauten und Geigen" mit einer ganzen Anzahl Tonstücke im Jahre 1523 zu Wien im Druck herauskam. Hans Neusiedler, auch Lautenmacher und Verbesserer dieses Instruments, zu Nürnberg 1563 gestorben; sein „Neugeordnet künstlich Lautenbuch" erschien 1536. Hans Gerle, ebenfalls berühmter Lautenist und Lautenmacher zu Nürnberg um 1523 (Lautenbücher 1532—52). Sebastian Ochsenkhun, 1558 Lautenist Otto Heinrich's von der Pfalz, seiner Zeit weitberühmt als grosser Virtuos; sein Lautenbuch erschien

15) Neueröffnetes Orchester, Hamburg 1713 S. 274. „Die schmeichelnden Lauten haben würklich in der Welt mehr *Partisans* als sie *meritiren*, und ihr *Professores* sind so unglücklich, dass, wenn sie nur nach der Wienerischen Art, oder nach der *Paris*ischen Mannier ein paar *Allemanden* daher kratzen können, sie nach der *reellen* Musicalischen Wissenschaft nicht ein Härchen fragen etc. Der *insinuante* Klang dieses betriegerischen *Instruments* verspricht allezeit mehr als er hält, und ehe man recht weiss, wo das *Fort* und *Foible* einer Laute sitzet, so meinet man, es könne nichts *charmanters* in der Welt gehöret werden, wie ich denn selbst durch die *Sirenen*-Art hintergangen worden bin: kommt man aber ein wenig hinter die barmhertzigen Künste, so fällt alle Gutheit auff einmal weg; für das beste Lauten-Stück wird doppelt bezahlt, wenn man nur das dazu gehörige ewige Stimmen anhören soll. Denn wenn ein Lauteniste 80. Jahr alt wird, so hat er gewiss 60. Jahre gestimmet. Das ärgste ist, dass unter 100. (insonderheit Liebhabern, die keine *Profession* davon machen) kaum 2. *capable* sind, recht reine zu stimmen, und da fehlet es noch über dem bald an den Sayten, dass sie falsch oder angesponnen, absonderlich die *Chanterelle;* bald an den Bünden, bald an den Wirbeln, so dass ich mir habe sagen lassen, es koste zu Paris einerley Geld, ein Pferd und Laute zu unterhalten" etc.

zu Heidelberg 1558 und enthält im 1. Theil Motetten von Berghem, Ducis, Josquin, Mouton, Senfl, Verdelot, im 2. Theil deutsche Lieder von Hofhaimer, Isaac, St. Mahu, Senfl u. andern. Ausserdem standen noch in grossem Ruf Sixtus Kargel (Lautenbuch 1586), Melchior Neusiedler, starb 1590; John Dowland und andere.

Ursprünglich hatte die Laute nur 4 ($c\ f\ a\ d_1$) dann 5 und 6 Saiten ($G\ c\ f\ a\ d_1\ g_1$), welche letztere bei den deutschen Lautenisten Grossprummer, Mittelprummer, Klainprummer, Grosssangsait, Klainsangsait und Quintsait hiessen. Nach und nach vermehrte sich der Bezug bis auf 13 und 14 Chorsaiten über dem stets durch Bünde getheilten Griffbrette, von denen die beiden höchsten einchörig, die andern aber zweichörig waren. Dazu kamen neben dem Griffbrette an einem besondern Kragen noch bis 10 Saiten, welche aber nicht durch Aufsetzen der Finger verkürzt werden konnten, daher immer umgestimmt werden mussten, sobald man sie in einer andern Tonart gebrauchen wollte. Um 1600 hatte man 7 Arten Lauten: Gross-Octav-Bass-; Bass-; Tenor-; Recht Chorist- oder Alt-; Discant-; Klein Discant-; und Klein-Octav-Laute. Die Chor- oder Altlaute war die gewöhnliche, die grossen Arten dienten hauptsächlich zum Generalbassspielen. Tauglicher hierzu war aber die *Theorbe*,[16]) eine grosse Lautenart mit sehr langem Halse und doppeltem Wirbelkasten: der eine befand sich in der Mitte des Halses und regulirte die über dem mit Bünden versehenen Griffbrett liegenden, der andere, am oberen Ende, diente für die neben dem Griffbrett an einem seitwärts etwas abstehenden Kragen ausgespannten Saiten. Ueber dem Griffbrette lagen bei der nicht weniger als volle 6 Fuss und 8 Zoll langen *romanischen Theorbe* (*Chitarronne*) sechs, und bei der etwas kürzeren und breiteren *paduanischen* acht Chorsaiten; am Nebenkragen hatten beide Arten acht Saiten. Wegen der Weitgriffigkeit konnte man zwar „keine Colloraturen und Diminutiones“ darauf machen, sie taugte nicht zum verzierten Spiel; um so besser aber zum harmonischen, „dass ein Discant oder Tenor *viva voce* drein gesungen werde. Darneben

16) „Vor diesem haben die Italiener auff der Laute *accompagniren* oder den *Generalbass* spielen wollen; seitdem aber die *Theorbe* in Gebrauch kommen, haben sie der Laute gerne ihren Abschied gegeben; In Kirchen und *Opern* ist das *praetendirte Accompagnement* der Laute gar zu lausicht und dienet mehr sich *Airs*, als dem Sänger Hülffe zu geben, wozu der *Calichon* [*Colascione*, eine sehr primitive Lautenart mit 2 bis 3 Saiten, kleinem Corpus, aber bis 5 Fuss langem Halse] geschickter ist. Was einer in der Kammermusik mit dem *General-Bass* auf der Laute *praestiren* kan, mag wol gut seyn, wenn mans nur hörete.“ Mattheson a. a. O. 277.

ist sie aber auch sehr wol zu gebrauchen, und gar lieblich anzuhören, wenn sie neben andern Instrumenten in eim gantzen *Concert*, oder sonsten nebenst dem Bass, oder an statt des Basses gebraucht wird.“ Noch bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts hat sie in Theater und Kirche als vortreffliches Generalbassinstrument das Clavier vertreten. Erfunden oder aus der Laute herausconstruirt ist sie von Antonio Naldi genannt Bardella, einem zur Zeit des Vinc. Galilei in Italien blühenden Tonkünstler. — Verwandt mit der Laute, wiewohl sie ein flaches Corpus hatten, waren auch die *Pandora* (Bandoer) und das *Mandürchen*, die *Quinterne*, das *Penoreon*, *Orpheoreon* etc. Auch bei der *Cithara* war das Corpus guitarrenartig flach, die Zargen waren beim Ansatze des Halses höher als am Saitenhalter; die gewöhnlichste ihrer 5 Arten wurde von den Italienern in *a* c_1 *h* *g* d_1 e_1 (von Sixtus Kargel in *h G d g* d_1 e_1, ausserdem noch auf eine dritte Art) gestimmt; die grösste Art war 12saitig (doppelchörig) mit noch einigen einfachen Saiten neben dem Griffbrette.

Man hat auch verschiedene Versuche gemacht, Claviaturinstrumente herzustellen, welche den Klangcharakter der geliebten Laute und Theorbe wiedergeben sollten. Man bezog sie mit Darmsaiten, die, nach Art des Virginal oder Spinett, mit Federkielen geschnellt wurden, wie beim *Lautenclavier* von S. Bach’s Erfindung und dem ähnlichen *Theorbenflügel* von Fischer in Hamburg. Doch hatte man schon weit früher versucht, den Klang von Saiten, die mit dem Bogen gestrichen werden, durch einen Clavierapparat herauszubringen, indem man runde Scheiben oder Räder, welche wie bei der Bauernleyer den Bogen vertreten sollten, unter die Saiten legte, wodurch diese, sobald man die Räder in Umlauf setzte, gestrichen oder gerieben und zum Schwingen gebracht wurden. Solch ein *Geigen-* oder *Gambenwerk* hatte schon Hans Heyden zu Nürnberg um 1600 construirt; später nahm man seine Idee wieder auf und es entstanden um Mitte des 18. Jahrhunderts die *Bogenflügel* von Risch, Hohlfeld, Greiner, C. A. v. Meyer, Kurz, die Xänorphika von Röllig und, indem Greiner mit dem Bogenflügel zugleich ein Hammerwerk verband, das *Bogenhammerclavier*. Gewährten die Geigenwerke und Bogenflügel allerdings den Vortheil des fortklingenden Tones, so litten sie doch an so vielen anderweitigen Unvollkommenheiten, dass sie niemals weitere Verbreitung gefunden haben.

Noch zahlreicher als die Saiteninstrumente waren im 16. und 17. Jahrhundert die *Blasinstrumente*. Die merkwürdigsten darunter sind folgende:

Ein paar kleine Orgeln, das *Regal* und *Positiv*. Jenes bestand aus einer oder mehreren Reihen meist gedeckter Rohrwerke von ver-

schiedener Construction und mit nur sehr kleinen Schalltrichtern, auch wenn sie 8- und selbst 16-Fusston hatten. Daher nahm das ganze Instrument nur sehr wenig Raum ein und liess bei Festmusiken, in den Theatern, Kammern und Capellen bequem sich herumtragen. Durch seinen kräftigen und dabei fortklingenden Ton war es ein sehr nützliches Generalbassinstrument; freilich war sein Klang, da ihm die mildernden Flötenstimmen gänzlich fehlten und es immer nur mit Rohrwerken und zwar nicht allemal von der feinsten Intonation besetzt war, in der Regel mehr plärrend, blechern und schreiend als angenehm, auch die Stimmung sehr wandelbar. Verbesserungsversuche vermochten ihm nicht aufzuhelfen und inzwischen ist es ausser Gebrauch gekommen; nur in alten Orgeln finden sich noch unter dem Namen *Regale* die ehedem in jenen Regalwerken gebräuchlichen Stimmen (Apfel- oder Knopfregal, Jungfern-, Grobsordunen-, Singend-, Geigen- etc. Regal). Sehr gebräuchlich waren auch die heute noch vorkommenden Positive, *Organi piccioli, Organi di legno*, kleine Orgelwerkchen mit einigen Flötenstimmen, unter denen ein 8 füssiges Gedackt die grösste zu sein pflegte, der Principal hatte in der Regel nicht über 2 Fuss. Den Wind giebt der Spieler sich selbst mittelst eines Doppelbalges (Wiederbläser). Häufig war das Positiv so klein, dass man es forttragen konnte, in welchem Falle man es dann *Organo portativo* oder Portativ nannte.

Sackpfeifen gab es von verschiedenen Arten und Grössen, sie waren aber nicht im Concertgebrauch. — Die *Flöten* oder *Pfeifen* waren von zweierlei Gattung, Blockflöten und Querflöten. Die *Blockflöte*, später *Flûte à bec* (Schnabelflöte) genannt, wurde mittels eines Schnabels intonirt und beim Blasen nicht quer an die Lippen, sondern gerade aus gehalten, wie unsere Clarinette. Ihrer sanften Intonation wegen hiess sie auch *Flauto dolce, Flûte douce*, Dolzflöte. Ein ganzes Stimmwerk Blockflöten bestand aus 8 verschiedenen Grössen von Bass bis Discant und repräsentirte einen Umfang von *F* bis f_3. Von den *Querflöten* (*Traversi*), welche mit 6 Tonlöchern versehen waren, hatte die gewöhnlichste Art das d_1 zum Grundton und erreichte in der Höhe a_3; eine grössere (Bassflöte) stand eine Quint tiefer. Besondere Arten waren noch die angenehm klingende *Flûte allemande* (deutsche Flöte, auch ebenfalls Dolzflöte genannt), mit noch einer Klappe und einem Kern nach Art der Blockflöte innerhalb des Mundloches; ferner die *Schweizer-* oder *Feldpfeife*, von kleiner Mensur und nur in Verbindung mit Trommeln zur Feldmusik gebräuchlich. Uebrigens ist in den Partituren bis Mitte des 18. Jahrhunderts unter der einfachen Bezeichnung Flöte oder *Flauto* stets die *Flûte à bec* zu verstehen; die Querflöte heisst *Traversière, Flauto traverso, Traversa.*

Eine Reihe von Jahrhunderten hindurch sehr beliebt war der *Zink*,

Cornetto, *Lituus*. Sein einfaches, nach der Mündung hin sich erweiterndes und mit 7 Tonlöchern versehenes Rohr war von Holz, mit schwarzem Leder bezogen, und bei einigen Arten gerade, bei andern krumm (*gerader* und *krummer* Zink). Die Intonation war ziemlich schwer und erfolgte mittels eines hölzernen trompetenartigen, aber nur sehr eng gebohrten Mundstückes. Der natürliche Umfang des gewöhnlichen Zinken erstreckte sich vom kleinen *a* oder *g* bis a_2, mit Hülfe der Ueberblasung aber sogar bis g_3; der Klang war hell, aber etwas hart, besonders beim geraden Zinken. Der kleine Zink, *Cornettino*, stand eine Quint höher und war „nicht unlieblich zu hören"; hingegen war der grosse, *Cornon* oder *Cornetto torto*, an Klang „gar unlieblich und hornhaftig, daher besser durch eine Posaune zu ersetzen"; der *stille Zink* (*Cornetto muto*) aber war „an Resonanz gar sanft, still und lieblich". Bei den Kirchenmusiken, den Stadtmusikanten und den Kunst- und Thurmpfeifern hat der Zink noch bis tief ins 18. Jahrhundert hinein sich erhalten, seitdem ist er ganz verschwunden.

Sehr ausgedehnt war die Familie der *fagott-* und *schalmeyenartigen* Instrumente mit doppeltem Rohrblattmundstücke. Dieses Mundstück aber, welches bei den grösseren Arten an einem sogenannten Fagott-S angebracht war, wurde nicht, wie bei unseren heutigen Fagotten und Oboen, unmittelbar mit den Lippen gefasst, sondern es steckte in einer Kapsel oder Büchse, in welche durch ein Mundloch hineingeblasen wurde, so dass das Rohr von selbst in Schwingungen gerieth. Eine so feine Intonation wie auf der heutigen Oboe hatte der Spieler demnach nicht in der Gewalt, die Schalmey kakte wie eine Gans (man nannte sie auch schon bei den Alten *Gingrina*, von *gingrire*, kaken oder gackern), die grösseren Arten schnurrten und summten. Die älteste Gattung dieser Rohrinstrumente waren die *Pommern* (*Bomharden*, Bombyces) mit den *Schalmeyen*, reich an Arten, in ihrem completen Stimmwerke über einen Gesammtumfang von $5^1/_2$ Octaven, vom F_1 des Gross-Bass- oder Doppelquint-Pommer bis zum h_3 der kleinen Discantschalmey, gebietend. Die Röhre war nur einfach und hatte 6 Tonlöcher und einige Klappen. Wie die Schalmey zur Oboe sich veredelte,[17]) so wurde schon um 1539 der Basspommer durch

17) Später, um 1700, erscheint die Oboe in verschiedenen Grössen und Arten, nämlich als 1) *Oboe piccola*, unsere heutige; 2) *Oboe bassa*, *Grand Hautbois*, von jener nur durch die grössere Tiefe sich unterscheidend; 3) *Oboe da caccia*, in vervollkommneter Gestalt unter dem Namen *Englisch Horn* gegenwärtig wieder hie und da zu finden; 4) *Oboe d'amore*, *Oboe luonga*, schon um 1680 bekannt, gleich der Oboe bassa eine kleine Terz tiefer als die *piccola* stehend und von noch angenehmerem und lieblicherem Klange als diese.

den Canonikus Afranio zu Ferrara zum *Fagott* umgebildet. Das lange unhandliche Rohr des Pommer wurde zusammengelegt zu einer doppelten Röhre (*Fagotto*, Bündel) mit 8 Tonlöchern und 2 Klappen, der Klang wurde sanfter und angenehmer, daher man dem Fagott auch den Namen *Dolzian*, *Dolciano* (von *Dolce suono*) beilegte. Unserm heutigen Fagott entspricht der alte *Chorist-Fagott* (auch *Korthol* oder *Doppel-Korthol* genannt) hinsichts des Umfanges so ziemlich; ausserdem gab es noch einen kleinen *Quartfagott* (*Singel Korthol*, *Fagotto piccolo*) mit *G* als tiefstem Ton, den *Quart-* und *Quintfagott* (*Doppelfagott*) um eine Quart und Quint tiefer als der Choristfagott, auch baute Meister Hans Schreiber um 1600 einen grossen *Contrafagott* mit *C* 16 Fuss als Grundton. — Ein nur ganz kleines, 11 Zoll langes Corpus hatten die *Racketten* (Rancketten), doch verbarg sich in demselben eine neunfach zusammengelegte Röhre, weshalb sie den grössten Fagotten und Pommern an Tiefe gleichkamen. Ihre Scala war aber sehr beschränkt, von den Ueberblasungen waren nur einige wenige sehr schwer, die andern gar nicht herauszubringen. Von Resonanz sollen sie gar still gewesen sein, „fast wie man durch einen Kam bläset“ und ein ganzes Stimmwerk zusammen soll keine sonderliche Grazie verrathen haben. Aber mit Violen da Gamba oder mit andern blasenden und besaiteten Instrumenten verbunden und von einem guten Meister gespielt, sei es ein lieblich Instrument, sonderlich im Bass anmuthig und wohl zu hören gewesen, schreibt Prätorius. Vervollkommnet und unter dem Namen *Racketten-* oder *Stockfagott* gebaut wurde es von dem berühmten Pfeifenmacher Joh. Christ. Denner zu Nürnberg (1655—1707), der auch die Oboe verbesserte und die Clarinette erfand. Gleich den Racketten wurde auch das *Krummhorn* (*Cromorne*, auch *Cornamuto torto* oder *Storto* genannt) mit einem Schalmeyenmundstück angeblasen. Es war eine einfache, am untern Ende aufwärts gekrümmte Röhre mit neun Tonlöchern und kam in fünf Grössen mit einem Gesammtumfange von *C* bis d_2 vor. An Klang ihm ähnlich, nur noch stiller und sanfter war die *Cornamusa*, mit welcher wieder die ebenfalls fagottartigen *Sordunen* ziemlich übereinkamen, wie auch die von Johann Bassano, einem Instrumentisten und Componisten zu Venedig um 1600 erfundenen, ihrer Zeit sehr beliebten *Bassanelli* den Pommern, Fagotten etc. verwandt, nur an Klang sanfter und angenehmer waren. Von Sordunen- und Cornamusenart waren auch die in drei Grössen vorkommenden *Doppioni*, wahrscheinlich auch sanft intonirt, während die *Schryari* „stark und frisch von Laut“ waren. Die *Posaunen* zeigen um 1600 und früher schon ganz ihre heutige Gestalt; sie waren damals jedenfalls die vollkommensten Blasinstrumente, indem sie durch ihre Züge eine reine Scala herzustellen vermochten, was bei den übrigen, wegen ihres

Mangels an Klappen und der Schwerfälligkeit ihrer ganzen Bauart, unmöglich der Fall gewesen sein kann. Auch die Trompete erscheint um die nämliche Zeit ganz ausgebildet, aber länger als die heutige. Den Krummbogen kannte man damals ebenfalls schon.

Einer eigenthümlichen Notirungsweise, der insbesondere so genannten **deutschen Tabulatur**[18]) bedienten sich die Instrumentisten, besonders die Organisten und Clavierspieler, sowie die Lautenisten; es gab eine Orgel- und eine Lautentabulatur. In die Orgeltabulatur wurden aber sehr häufig auch Tonsätze für andere Instrumente gebracht und nicht selten ein Vocalstück darin niedergeschrieben oder, nach dem Kunstausdrucke, *abgesetzt, intavolirt.* Von der Mensuralnotenschrift wichen die Tabulaturen ganz ab, wiewohl man in der Orgeltabulatur zuweilen von Mensuralnoten Gebrauch machte. Ihre Grundlage bildeten Buchstaben, Zahlen und besondere Zeichen für die Tonwerthe. In der *Orgeltabulatur* schrieb man die Töne der nach diesem Gebrauche so benannten grossen Octav mit grossen, die der kleinen mit kleinen Buchstaben; für die der einmalgestrichenen setzte man einen, für die der zweimalgestrichenen zwei kleine waagerechte Striche über die kleinen Buchstaben etc., welcher bekannte Gebrauch von der Tabulatur her noch auf unsere Zeit sich vererbt hat. Ueber diesen Tonbuchstaben, welche so viel Reihen bildeten als das Tonstück Stimmen hatte, wurden die Zeichen der Notenwerthe angebracht; zuweilen notirte man die Oberstimme mit schwarzen Mensuralnotenköpfen auf einem Liniensystem, bemerkte jedoch auch in diesem Falle die Zeitwerthe der Töne durch die betreffenden Tabulaturzeichen. Die Takte trennte man in den Tabulaturen schon weit früher als in der Mensuralmusik durch Taktstriche von einander. Mitunter verband man auch die deutsche Orgeltabulatur mit der italienischen, dem Generalbasse, indem man über den bezifferten Bass die zu demselben zu greifenden anderen Stimmen mit Tabulaturzeichen notirte. In den von der Orgeltabulatur abweichenden *Lautentabulaturen*, deren es drei etwas von einander verschiedene Arten gab (die alte deutsche, die italienische und die neuere deutsche), bezeichnete man die leeren Saiten und die Bünde des Griffbrettes durch Zahlen und Buchstaben, doch auf eine nur ganz mechanische handwerksmässige Art; denn diese Zahlen und Buchstaben waren keine Zeichen für den Ton,

18) **Deutsche Tabulatur** zum Unterschiede vom Generalbass, welcher **italienische Tabulatur** hiess.

hielten auch nicht die Ordnung der Gregorianischen Buchstaben ein, sondern zeigten nur die Saite oder den Bund an, welche der Lautenist auf dem Griffbrette zu nehmen hatte. Für die Notenwerthe dienten die Zeichen der Orgeltabulatur. Nähere Erklärung und Beispiele, welche hier unmöglich werden, findet man u. a. in Kiesewetter's lehrreicher Abhandlung „Die Tabulaturen der ältesten Praktiker etc." in der Leipziger Allgem. Musikzeitung 1831, (Bd. 33.), desgleichen bei A. v. D. Lexikon, (Art. Tabulatur). Für den Erfinder der Lautentabulatur galt schon zu Virdung's und Agricola's Zeit der berühmte Conrad Paumann (S. 211) und die ersten in Tabulatur erschienenen Lautenbücher wurden bereits 1507 von Ottavio Petrucci gedruckt. Trotz ihres mechanischen Wesens und ihrer schwerfälligen Umständlichkeit hatten die Tabulaturen vor der Mensuralnotirung doch den Vorzug, dass sie weit leichter zu lesen waren; sie wurden auch von den Organisten, Lautenschlägern und andern Instrumentisten kaum weniger heilig gehalten als die Solmisation, und mit pedantischer Treue hing man ihnen noch an, als auch die Mensuralnotirung schon bedeutend sich vereinfacht hatte.

Im 16. Jahrhundert hat man in den Kirchen und Capellen mit dem Gesange auch vielfach Instrumentenspiel verbunden. Wie man Vocalstücke ganz auf Instrumente übertrug, so verdoppelte man auch die Gesangstimmen durch Instrumente, oder vertheilte auch den ganzen Tonsatz auf Instrumente und Gesang, indem man beide mit einander abwechseln und zusammengehen liess. Bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts scheint man in den Kirchen aber nur Blasinstrumente, und zwar neben der Orgel nur Zinken und Posaunen, zugelassen zu haben, während, der heutigen Praxis gerade entgegengesetzt, die Streichinstrumente überhaupt ganz im Hintergrunde blieben, von der Kirche völlig ausgeschlossen waren und nur in der weltlichen Musik Verwendung fanden. Erst gegen 1600 hin begannen sie auch in der Kirche allgemach sich einzubürgern. Bis um diese Zeit, und häufig auch noch später, fehlen aber, zwar nicht allen, doch den meisten Tonstücken welche mit Instrumenten musicirt werden sollten, alle Angaben der in denselben zu gebrauchenden Klangwerkzeuge selbst, sowie auch der Art und Weise, auf welche die Instrumente angewandt werden sollten. Die früheste nähere Aufklärung darüber erhalten wir erst im Jahre 1619 durch den dritten Theil des *Syntagma musicum* des Prätorius, worin die Einrichtung von Instrumentalchören sowie die Anwendung der Instrumente beim Gesange auf Grundlage der besten venetianischen Meister

und eigener Erfahrungen ziemlich umständlich beschrieben wird. So erklärt Prätorius, wie man verwandte Blas- und Saiteninstrumente zu Chören verbindet; z. B. Zinken und Discantgeigen (Violinen), welche man, eben so gut wie jede Gattung für sich allein, auch mit einander vermischt oder in Verbindung mit einer Quer- oder Plockflöte gebraucht; Querflöten, von denen drei Arten mit einem Fagott, stillen Bombard oder einer Posaune ebenfalls einen vierstimmigen Chor abgeben; dann Posaunen, Pommern, Dolzianen, Schalmeyen, welche entweder innerhalb ihrer eigenen Gattungen chorweis, oder auch mit einander und mit andern Instrumenten vermischt gebraucht werden können. Zu sogenannten Lautenchören ordnet man „*Clavicymbel* oder *Spinetten*, *Instrumenta pennata*, *Theorben*, *Lauten*, *Bandoren*, *Orpheoreon*, *Cithern*, eine grosse *Bass-Lyra*, oder was und so viel man von solchen und dergleichen *Fundament-Instrumenten* zuwege bringen kann, zusammen: Darbey denn eine *Bass*-Geig sich wegen des *Fundaments* nicht übel schickt. Welcher Chor wegen anrührung der vielen Säyten gar ein schönen *effectum* machet, und herrlichen lieblichen *Resonantz* von sich gibt; Inmassen ich denn einssmahls die herrliche aus dermassen schöne *Motetam* des trefflichen *Componisten Jaches de Werth*, *Egressus Jesus; à 7 vocum*, mit 2. Theorben, 3. Lauten, 2. Cithern, 4. *Clavicymbeln* und *Spinetten*, 7. *Violen de Gamba*, 2. Quer-Flöitten 2. Knaben, 1. *Altisten* und einer grossen *Violen* (*Bass*-Geig) ohne Orgel oder *Regal musiciren* lassen: Welches ein trefflichprechtigen, herrlichen *Resonantz* von sich geben, also, das es in der Kirchen wegen des Lauts der gar vielen Säiten fast alles geknittert hat" (a. a. O. S. 168). Für die Art der bei der Begleitung anzuwendenden Instrumente gaben, wenn sie nicht vorgeschrieben waren, Tonumfang, Schlüssel und Tonart manche Fingerzeige, und solche Instrumentalchöre combinirte man auf verschiedene Art mit einander und mit Vocalstimmen, stellte sie auch, nach Art der grossen Doppel- und mehrfachen Vocalchöre, an verschiedenen Orten der Kirche auf und liess sie concertiren.

Wenigstens eine solche Art mit Stimmen und Instrumenten zu concertiren, möge hier (nach Prätorius) beschrieben werden: Es werden vier Knaben an vier verschiedenen Orten der Kirche gegen einander über oder wie es sonst angeht, aufgestellt; der erste steht bei der Orgel, der vierte bei dem Tutti- oder Capellenchor. Nun singen alle vier, einer nach dem andern einsetzend, ihren Part ab, und darauf respondirt alsdann der ganze *Chorus vocalis et instrumentalis* sammt der Orgel, „welches von den Italienern *concerti Ripieni*, das ist *Cho-*

rus oder *Concentus plenus*, der vollstimmige Chor genennet, und von andern mit dem Wort *Omnes* oder *Tutti* bezeichnet wird.“ Jedem der vier Knaben soll ein Regal, Positiv, Clavicymbel, Theorbe oder Laute zur Begleitung beigeordnet sein, „damit also bei dem Knaben, wenn er singet, zugleich mit drein geschlagen; und wenn er stillschweiget, zugleich am selbigen Ort auch ingehalten werde.“ Es soll aber der Organist, wenn er den zu ihm geordneten Knaben begleitet, das stillste und sanfteste Gedackt 8 Fusston im Rückpositiv oder Oberwerk ziehen; fällt der *Chorus plenus* ein, so darf er mit schärferen Registern hineingehen, „doch gleichwohl nicht mit dem vollen Werk, damit es die andern *Choros* der *Vocalisten* und *Instrumentalisten* nicht überschreye und übertäube.“ Dem andern Knaben kann man ein Regal, dem dritten den Lautenchor mit Clavicymbel, und, wenn Organisten und solche Instrumente genug vorhanden sind, dem vierten ein Positiv, Regal oder Clavicymbel beigeben; „auch pfleg ich bei jeden Knaben einen *Instrumentisten*, als dem 1. Knaben einen mit der *Discant*-Geigen; dem 2. einen *Cornettisten*; dem 3. auch ein *Discant*-Geig; dem 4. ein Block- oder Querflöite oder gar ein klein Flöitlein, welches sich in *Pleno Choro* fürnemblich, wenn es ein guter Meister braucht, nicht übel hören lässt, zu zuordnen, welche aber nicht eher einfallen, alss wenn das Wort *Ripieni*, *Omnes*, *Tutti*, *Chorus aut Concentus plenus* darbey gezeichnet.“ Sind aber nicht genug Clavier-, Regal- und Orgelspieler vorhanden, so können die Knaben auch durch eine *Capella fidicinia* von vier Geigen begleitet werden, welche „fein frisch und scharff *Musicirt* werden mus, weil sie so wol als die Orgel, gleichsam das *Fundament* zu allen vier Knaben helt, und fort und fort ohne Pausen mitgehet“, oder auch mit der Orgel, einem Lautenchor etc. abwechseln kann. Sollten etwa nicht vier Knaben vorhanden sein, so kann man sie zum Theil oder auch ganz durch Tenoristen ersetzen, „oder an stadt des 2. und 4. Knaben zween *Cornet* oder zwey *Violin*, oder ein *Cornet* und ein *Violin* gebrauchen, nach dem man es haben kann. Denn ob gleich einer oder zween *Discant* nicht *viva* oder *humana voce*, *sed Instrumentali flatu* ohne Text gehöret werden, so kan man doch die wort und vorhergesungenen Text des 1. und 3. *Discants*, auss der Melodey so im 2. und 4. *Discant* den ersten gleich als ein *Echo respondiret*, leichtlich errahten.“

Besonders die Venetianer, und unter ihnen namentlich Giovanni Gabrieli und Claudio Monteverde waren es, welche Vocal- und Instrumentalmusik bestimmter auseinander zu halten, der begleitenden sowohl als der freien Instrumentalmusik zu grösserer Selbständigkeit dem Gesange gegenüber zu verhelfen begannen.

Die Begleitung hörte auf, blosse Verdoppelung der Vocalstimmen zu sein und fing an obligat zu werden, den Gesang harmonisch zu vervollständigen, durch charakteristische Bewegungen und Klangfärbungen zu verstärken, und ihn ausserdem mit selbständigen Instrumentalsätzen einzuleiten und abzuwechseln. Solche Instrumentaleinleitungen und Zwischenspiele, sogenannte *Symphonien*, sah Prätorius zuerst bei Giovanni Gabrieli, dann bei Leone Leoni, Steffano Bernardi, Francesco Capelli und andern Italienern; bei Claudio Monteverde kommen sie gleichzeitig mit Gabrieli vor. Den Ausdruck Symphonie gebrauchte man eigentlich nur für die Einleitungen, die Zwischenspiele hiessen Ritornelle, doch wechselten die Benennungen auch, wie man unter Symphonie nicht einmal immer ausschliesslich Instrumentalstücke, sondern auch Gesangstücke mit Instrumenten und mehrstimmige Tonsätze überhaupt verstand. Jene Einleitungssymphonien zu grösseren Vocalstücken waren ganz kurze Sätzchen ohne feste Gestalt, „eine liebliche *Harmonia*, welche in 4, 5 oder 6 Stimmen auff einerlei oder allerley Instrumenten ohne zuthun der *Cantorum* und im anfang des *Concerts* und Gesangs vorher gemacht wird, fast einem *Praeambulum* zu vergleichen, so ein Organist auff der Orgel, *Regal* oder *Clavicymbel* vorher *Fantasirt*, darauff hernach der rechte Gesang angefangen wird. Wofern aber keine Instrumentisten vorhanden, so schicket es sich gar wol, dass der Organist dieselbe *Sinfonias* vor sich allein mit lieblichen *Mordanten* aussführet, biss endlich die *Concertat:* oder *Vocal*-Stimmen wieder umb mit einfallen“ (*Syntagma* III, 189). Die Stelle der Symphonie vertraten auch verschiedene Arten Tänze, auch wohl ein kurzes, von Instrumenten ausgeführtes Madrigal; klangreich, vollstimmig und gewichtig aber mussten solche Einleitungen immer sein. Zwischen den Vocalsätzen oder Vocalpartien gespielt wurde das *Ritornell*; sobald eine Strophe zu Ende war oder sonst ein Einschnitt stattfand und der Gesang eine Zeit lang schwieg, kehrte es immer wieder, woher auch sein Name stammt (*ritorno*, Wiederkehr). Auch als Ritornell konnte ein Tanz, eine Gagliarde, Courante, Saltarelle, Volte oder eine kurze Canzonette dienen; seine ganze Länge betrug, wie die der Symphonie, ebenfalls 12, 13 bis 20 Takte. Ihrem Charakter nach unterschieden sich die Symphonien und Ritornelle aber doch etwas von einander: die Symphonie sollte die Aufmerksamkeit erwecken und auf das Kommende hinspannen, daher sie gravitätischer, grösser, markirter einherschritt; das Ritornell sollte eine Abwechselung mit dem Gesange darbieten, deshalb herrschte darin

weniger das vocalmässig Gehaltene und Getragene, als ein freieres instrumentales Spiel mit Figuren, Läufen und Diminutionen. Prätorius vergleicht die Symphonie und das Ritornell mit zwei zu derselben Zeit aufgekommenen Instrumentalformen, mit denen sie hinsichts der allgemeinen Merkmale übereinkommen; es sind die *Sonate* und *Canzone*, von welchen beiden Giovanni Gabrieli eine ganze Anzahl Beispiele hinterlassen hat (*Sonate a cinque per istromenti* 1586; *Canzone e Sonate* 1615; auch in seinen *Symphoniae sacrae* 1597). Der Ausdruck Sonate zeigte in erster Reihe an, dass das Stück nicht für Gesang, sondern ausschliesslich für Instrumente bestimmt sei, während es Canzonen eben so gut auch zum Singen gab. „*Sonata à sonando* wird also genennet, dass es nicht mit Menschenstimmen, sondern allein mit *Instrumenten musicirt* wird; Es ist aber meines erachtens dieses der unterscheyd; dass die *Sonaten* gar gravitetisch und prächtig uff *Motetten* Art gesetzt seynd; die *Canzonen* aber mit vielen schwarzen Notten frisch, frölich und geschwinde hindurch passiren," erklärt Prätorius. Mit dem Ausdrucke „auf Motettenart" wollte er hier aber wohl nur auf die den Sonaten eigene Fülle der Harmonie hinweisen, ohne ihnen eine ähnliche künstliche contrapunktische Durchbildung wie den Motetten beizulegen; denn diese eignete der Sonate nicht, das melodische Element trat darin überhaupt zurück und reducirte sich im wesentlichen auf Ausschmückung der Stimmen durch Läufe und Coloraturen, ohne dass ein melodischer Grundgedanke festgehalten und durchbildet wurde. Mit der Pracht und Gravität aber hat es seine Richtigkeit, denn klangreiche Vielstimmigkeit und kräftige breite harmonische Entfaltung liebte die Sonate ganz besonders. In der Canzone hingegen waltete die Melodik und continuirliche thematische Verarbeitung eines melodischen Hauptsatzes vor. Eine ähnlich feste und bestimmt gegliederte Form wie unsre heutigen Instrumentalstücke hatte aber weder die Sonate noch die Canzone. Beide wurden in der Regel sehr vielstimmig gearbeitet, die Canzone jedoch weniger als die Sonate, weil eine sehr grosse Anzahl Stimmen, wenn sie obligat sein sollen, sich in der Entwickelung behindern, während bei der vorzugsweise durch Harmonie und Vollklang wirkenden Sonate der Gesammteffect durch das Nachrücken und Abwechseln verschiedener Stimmengruppen noch erhöht werden musste. Doch kommt auch die Canzone noch mit 12 Stimmen vor; die Sonate aber bis zu 22, welche dann, nach Art der vielstimmigen Vocalstücke, in mehrere mit Instrumenten verschiedener Gattungen besetzte Chöre von 4, 5 und 6 Stimmen getheilt sind.

Gabrieli hat die in Anwendung zu bringenden Instrumente häufig genannt, meist sind es Posaunen und Fagotten zu den tiefen, Zinken, Violen und Geigen zu den mittleren und hohen Stimmen; auch die Orgel tritt als mitconcertirendes Instrument auf. Das Dialogisiren der Chöre gab auch Gelegenheit zu dem beliebten *Echo*, wobei das, was eine Instrumentalgruppe stark vorgetragen hatte, von einer andern still und leise wiederholt wurde.

IX.

Mysterien. Passion und Oratorium. Weltliche Schauspiele mit Musik bis 1600.

Aehnlich wie die Malerei und Baukunst, ist auch die Musik vorzugsweise im Schoosse der Kirche aufgewachsen, wofür es ihr Lust und Freude war, ihre Pflegerin und Erzieherin zu verherrlichen und Grosses zu ihrer Ehre zu wirken. Auf Seiten des Katholicismus war die Durchbildung der Mess- und anderen liturgischen Gesänge ihre Hauptaufgabe gewesen, und sie hatte diese Aufgabe in einer Weise gelöst, dass wir vor den Denkmalen ihres Wirkens noch heute bewundernd stehen. Und zur Zeit als die katholische Kirche selbst bereits zur leeren Form herabgesunken war, hat die Tonkunst durch Palestrina und seine Geistesverwandten den hohen Inhalt der Religion, seiner vollen Tiefe und Reinheit nach, in unvergänglichen Gestaltungen der Kirche zum Vorbilde dessen, was sie selbst hätte sein sollen, hingestellt. Im Protestantismus bekundete sich die Besitzesfreude an einem geläuterten Glauben und einer gereinigten Kirche mit frischer und kräftiger Einhelligkeit durch einen geistlichen Volksgesang, welcher, als der treffendste Ausdruck der von religiöser Begeisterung erfüllten Gemeinde, seinen Werth niemals einbüssen kann; und ferner durch die kunstmässige Durchbildung dieses Volksgesanges, sowie später durch bedeutsame und poesievolle Gestaltung biblischer Texte zu herrlichen Gesängen auf die hohen Feste. Von nicht minderer Wichtigkeit für die ganze fernere Zukunft der Tonkunst aber erscheint das seit Mitte des 16. Jahrhunderts steigende Bedürfniss und die in demselben Grade gesteigerte Pflege einer weltlichen Kunstmusik.

Die kirchliche Kunst, so hoch ihre Aufgabe auch ist, umfasst doch nur einen Theil unseres Daseins; sie beschäftigt sich mit unserem Denken und Fühlen nur in seiner unmittelbaren Beziehung auf die Gottheit, nicht auf den Mitmenschen und unsere irdischen Interessen. Sie kann wohl als Gattung vollkommen sein, nicht aber den gesammten Inbegriff der Kunst vollkommen erfüllen. Denn sie gestaltet zwar das menschliche Gefühl im Momente seiner edelsten Bewegung, im Momente der Versöhnung mit der Gottheit und der, die Trennung von ihr ausgleichenden Rückkehr zu ihr im Gottesdienste. Aber der volle Umkreis der gesammten Aufgabe der Kunst ist hiermit noch nicht durchmessen und erfüllt; denn die im Dienste des kirchlichen Canons stehende Tonkunst darf ja garnicht von allen der Musik überhaupt eigenen Darstellungskräften und Ausdrucksmitteln Gebrauch machen, schon insofern sie ein für die Kunstdarstellung so hochwichtiges bewegendes Element — das freie Handeln des Menschen und den Kampf der Leidenschaften mit einander und mit der sittlichen Gesetzmässigkeit — ausschliesst. Dieses zu erledigen, bleibt der weltlichen Musik überlassen, die wir von der kirchlichen aber nicht etwa mit dem Begriffe des Gegensatzes eines Gemeinen, Lustsüchtigen und Unheiligen zum Idealen, Hohen und Heiligen zu unterscheiden haben; ihrem Wesen und ihrer Geltung als Kunst nach betrachtet, stehen kirchliche und weltliche Kunst mindestens auf gleicher Höhe, wenn man der weltlichen nicht sogar einen Vorrang einräumen will, insofern ihr ein weit grösseres Gebiet des Gefühls- und Phantasielebens offen steht, und ihr bei weitem umfänglicherer Inhalt auch eine entsprechend reichere Mannigfaltigkeit der Gestaltung zur Folge hat, als dies bei der durch Inhalt und Bestimmung in weit engere Grenzen gewiesenen kirchlichen Kunst der Fall sein kann. Weltliche Musik nennen wir sie, weil sie, von der Kirche unabhängig, dem selbsteigenen schöpferischen Drange des Volkes Ursprung und Entwickelung verdankt, ohne an die Interessen der Kirche und Religion unmittelbar geknüpft zu sein. Darum steht sie an Idealität der kirchlichen Kunst noch keineswegs nach, denn da sie eben so wohl mit der Vermittelung von Idee und Wirklichkeit zu thun hat wie jene, können schliesslich auch die Beziehungen auf die letzten und höchsten Ideen eben so wenig ausbleiben, nur dass diese Ideen in der weltlichen Musik und Kunst nicht als ein bestimmter Inbegriff aller geistigen und sittlichen Mächte ausserhalb des Menschen und als Object seiner Anbetung erscheinen, sondern nur soweit zum Vorscheine kommen, als sie, in das mensch-

liche Denken, Fühlen und Handeln eingegangen, durch dasselbe bethätigt oder verneint werden. In der weltlichen Musik sind jene höchsten und letzten Ideen der Religion und Sittlichkeit der Untergrund, auf welchem wir den Menschen selbst mit seinen Gefühlen und Leidenschaften sich bewegen sehen — nur seine handelnden und leidenden Gefühle, seine Conflicte mit den sittlichen Mächten, sein Bestreben der Vollkommenheit sich zu nähern, finden in der weltlichen Musik ihre Aussprache; jene religiösen und sittlichen Ideen selbst kommen nur so weit zur Erscheinung, als sie auf das Empfinden und Handeln des Menschen einwirken und in demselben sich wiederspiegeln.[1])

Dem Verlangen nach Erfüllung des gesammten Umkreises unseres Daseins auch innerhalb der Tonkunst durch Entfaltung einer höheren weltlichen Musik, war im 2. Viertel des 16. Jahrhunderts das Madrigal und der Kammergesang überhaupt entsprungen. Und schon früher noch hatte die Musik auch dem Drama sich zugewendet, so lange es überhaupt dramatische Vorstellungen giebt, hat sie bei solchen gern sich betheiligt, selbst als sie noch in der frühesten Kindheit lag. Aber nicht als selbständige Kunst, nicht nach ihren eigenen Gesetzen und nach ihrer eigenen Gestaltungsweise auf die Formgebung des ganzen Kunstwerkes Einfluss übend, wie später in der Oper und im Oratorium — also nicht als wirklich dramatische Tondichtung, sondern nur im Einzelnen schmückend und bereichernd. Und wenn auch bereits in den ältesten geistlichen Dramen für gewöhnlich sogar continuirlicher Gesang die Stelle des gesprochenen Dialoges einnahm, so war es doch nur Psalmodie oder der Collectenton des alten Kirchengesanges, also keine freie, sondern nur eine durch kirchliche Bestimmung in festen Grenzen gehaltene Ausdrucksform, der von vorne herein jede leidenschaftliche Regung fern bleiben musste. Finden sich in altkirchlichen Dramen auch Momente, in denen die Absicht auf Erhöhung der Gesammtwirkung durch die Musik erkennbar ist, so blieb diese doch vollständig abhängig von der Dichtung und ohne alle gestaltenden Einflüsse auf das Drama selbst und seine Form. Bis gegen 1600 fehlte der Kunstmusik noch die Form für den Ausdruck individueller Gefühle, Stimmungen und Leidenschaften der einzelnen Person, sie besass noch nicht die aller dramatischen Kunst in erster Reihe nothwendige Fähigkeit, einen Charakter zu zeichnen, und diese konnte sie im Chorgesange, der

1) Vgl. A. v. D., Elemente der Musik, Leipzig 1862, Cap. XII.

bis 1600 alle Kunstmusik umfasste, auch nicht erwerben. Denn aller Chorgesang ist seinem Wesen und seiner Bestimmung nach Gesammtausdruck einer Menge von Personen, deren Gefühl durch eine Idee oder ein Ereigniss so gleich gestimmt ist, dass Alle auch im Ausdrucke ihrer Empfindungen mit einander übereinkommen. Die einzelne Person tritt ja im Chore völlig in den Hintergrund zurück und geht in ihrer Gattung (der Chorstimme) auf, wie alle von derselben Gesammtempfindung beherrschten Chorstimmen wiederum in dem gemeinsamen Zusammenklange des ganzen Chores aufgehen. Das Wesen des Chores beruht daher in der Macht des einhelligen und übereinstimmenden Gesammtausdruckes einer von derselben Empfindung beherrschten Volksmenge. Im Sologesange hingegen drückt die einzelne Person ihre eigenartigen Empfindungen aus, wobei denn ganz naturgemäss Individualität und Charakter in weitem Umfange sich geltend machen; seine Bestimmung ist die Aussprache der Empfindungen, wie sie im einzelnen Menschen sich gestalten und durch die Summe seiner persönlichen Eigenschaften und Unterscheidungsmerkmale von andern Personen eigenartig bedingt werden.

Dass nun aber das Aufkeimen eines solchen charakteristischen Einzelgesanges ein bereits in hohem Grade bildsames und gefügiges Tonmaterial, ferner eine nicht minder hohe Entfaltung der Individualität und Verfeinerung der Empfindung, sowie von Seiten des Künstlers ein tiefes Studium des Seelenlebens voraussetzt, liegt in der Sache. Die Masse neuer Ideen, welche im 16. Jahrhundert durch die in immer weiteren Kreisen sich verbreitende wissenschaftliche Bildung und hohe Blüte der übrigen Künste der Menschheit zuströmten, bereicherten, erhöhten und verfeinerten auch das Seelenleben. Und vor allem erhellte das grosse Licht der Reformation die Geister und durchdrang die Gemüther, vor seinen erwärmenden Strahlen keimte und sprosste es überall wie in der Natur zur Frühlingszeit. Wie das Verhältniss des Menschen zur Gottheit aus einem traditionellen Autoritätsglauben in eine Sache freier, aus eigenem Denken und Empfinden entspringender individueller Aneignung sich verwandelte, so trat auch die Entwickelung des Seelenlebens überhaupt in ein höheres Stadium der Reife, die Charaktere entfalteten sich freier und mannigfaltiger, die Individualität begann höhere Rechte zu gewinnen. Diese grossen Erwerbungen konnten nun auf diejenige Kunst, der die Gestaltung des Seelenlebens natureigene Aufgabe ist, unmöglich ohne bewegende Einflüsse bleiben. Aus der höheren und freieren Entwickelung des individuellen Denkens und Empfindens, und aus der damit Hand

in Hand gehenden Ahnung, dass die Musik fähig sein möchte, auch von der Gefühlsweise und Art der Leidenschaftlichkeit der einzelnen Person ein anschauliches und charakteristisches Bild zu geben, ging mit Entstehung des kunstmässigen ausdrucksvollen Einzelgesanges der Musik ein neues Kunstideal auf, dessen Verfolgung man fortan auch so eifrig sich hingab, dass der kirchlichen Chormusik ein sehr gefährlicher Gegner daraus erwuchs, dem sie einen bedeutenden Theil des bis dahin von ihr beherrschten Gebietes nach und nach einzuräumen sich genöthigt sah.

Den im nächsten Capitel folgenden Nachrichten von der Entstehung dieses ausdrucksvollen charakteristischen Einzelgesanges und dramatischen Musikstiles mögen in diesem gegenwärtigen erst einige Andeutungen über die geistlichen Schauspiele und weltlichen Bühnenstücke, so weit die Musik sich ihnen anschloss, bevor sie noch eigene dramatische Gestaltungskraft besass und geltend machen konnte, voraufgehen.

Zwar hat von allen Stilen auch der Dichtkunst, der dramatische erst am spätesten kunstmässig sich entfaltet, erst nachdem Epik und Lyrik bereits in voller Blüte standen; nichts desto weniger ist die Neigung, Erlebtes und Wahrgenommenes durch Sprache, Gesang und körperliche Geberden nachahmend darzustellen und Anderen zu veranschaulichen, einer der allerfrühesten im Menschen und in den Völkern wach gewordenen Kunsttriebe. So lange nun alles auf idealerem Gebiete sich bewegende Denken und Empfinden der Menschheit in der Religion und im Gottesdienste seinen Mittelpunkt hatte, war es auch ganz natürlich, dass in erster Reihe religiöse Dinge den Stoff zur Befriedigung jenes Darstellungstriebes hergaben, und auch Gottesdienst und Liturgie selbst eine Art dramatischer Gestalt annahmen. Bei allen alten Culturvölkern finden wir den Tempeldienst bestehend aus Wechselgesängen von Hymnen und Psalmen, untermischt mit heiligen Tänzen, Opfern und andern symbolischen und gottesdienstlichen, ihm eine scenische Form verleihenden Handlungen. Unzweifelhaft haben auch bald bestimmte Ereignisse aus der Götter- und Heldensage festere Stoffe für geschlossenere dramatische Darstellungen abgegeben, und die sogenannten *Mysterien*, in welchen auf Eigenschaften, Erlebnisse oder geheimnissvolles Walten einer Gottheit durch mancherlei symbolische Handlungen in dramatischer Form Bezug genommen wird, gehören nicht erst dem Christenthum an, sondern reichen in weit frühere Perioden der Geschichte zurück.

Als Herodot im 5. Jahrhundert vor Christo Aegypten bereiste, lernte er daselbst gewisse Mysterien kennen, welche zu Sais auf einem neben dem Tempel der Athenäa gelegenen See zur Nachtzeit geheimnissvoll (und wahrscheinlich unter Gesang religiöser Hymnen) begangen wurden, zum Gedächtnisse eines in dem Tempel Begrabenen, dessen Namen zu nennen er jedoch Scheu trägt und dessen Schicksale man in jenen Mysterien darstellte. „Aber darüber halte ich reinen Mund", bemerkt er, obgleich er recht gut weiss, wie alles zugeht.[2] Götter und Heroen sind die Helden fast aller indischen Dramen, und bei den Juden deuten Davids reicher Tempeldienst, sein Tanz vor der Bundeslade, die Wechselgesänge der Psalmen und andere Feierlichkeiten, auf eine Art dramatischer Form der gottesdienstlichen Handlung hin, wie auch verschiedene ihrer Dichtungen (die Bücher Hiob, Judith, Tobias, Esther, das Hohelied) unverkennbar bedeutende dramatische Elemente enthalten. Doch hat eine wirklich dramatische Kunst bei den Juden nicht existirt, sondern die zu verschiedenen Zeiten bei ihnen eingeführt gewesenen griechischen und römischen Schauspiele erregten vielmehr ihren religiösen Abscheu. Auch das griechische Drama hat bekanntlich aus gottesdienstlichen Gebräuchen zu Ehren des geheimnissvoll zeugenden Gottes Dionysos, welche aus Chorgesängen, Tanz und Recitation bestanden, seinen Ursprung genommen. Allmälig entfernten sich die Stoffe der Dramen vom unmittelbaren Dienste des Dionysos und gewannen nationale und politische Bedeutung, doch unter steter Beibehaltung tiefer Beziehungen auf religiöse und sittliche Ideen. Wie nun bei den Griechen das gesammte Leben nach allharmonischer Entfaltung strebte, so war ihnen auch die Einigung der tönenden und darstellenden Kunst zu einem Gesammtkunstwerke — eben dem Musikdrama — eine der ernstesten Bestrebungen würdige Aufgabe. Bekanntlich verband ihr Drama mit der Dichtung die Musik in der Recitation, den Chorgesängen und der Instrumentalbegleitung, sowie die darstellende Geberdenkunst (*Orchesis*, Orchestik) in der Pantomime und den Tänzen. Wie weit das griechische Musikdrama vorbildlich für die moderne Oper wurde oder wenigstens den Anstoss zu ihrer ersten Entstehung gab, wird weiter unten sich zeigen.

Auch das Christenthum zog schon sehr frühe das dramatisirende Element in seinen Gottesdienst hinein, denn man erkannte, dass symbolische Formen und Handlungen, vermöge ihrer sinnlichen Anschaulichkeit, gleich einem lebendigen Gleichnisse tiefer auf die

2) Geschichten, deutsch von Fr. Lange, Buch II, S. 213. Jener daselbst Begrabene, dessen Namen er verschweigt, ist Osiris, der eines seiner vielen Gräber auch im Athenäentempel zu Sais hatte.

Gemüther und die Vorstellung der Neubekehrten wirken mussten, als die rein geistige Lehre, indem die sinnliche Wahrnehmung der Phantasie bei Ahnung dessen, was der Geist dem ganzen Umfange nach zu fassen nicht vermögend war, anregend zu Hülfe kam. Näheres über das Dramatische in der altchristlichen Liturgie findet man bei Heinrich Alt, Theater und Kirche, Berlin 1846, S. 328 ff. Reichlichen Stoff zu geschlosseneren dramatisirten Darstellungen boten die kirchlichen Feste und Jahreszeiten, die ereignissreiche Weihnachtszeit, insbesondere aber die Leidenswoche mit den darauf folgenden lichten Ostertagen. „Wie in diesen acht Tagen Christus in seiner ganzen unermesslichen Grösse dasteht," sagt Friedrich Chrysander,[3]) „wie sich Spruch auf Spruch, That auf That häufen und drängen, so ist auch sein Nachbild in den Evangelien gerade hier so dicht, voll und warm, die Erzählung ist bei allem Trüben, was zu berichten war, so springend lebendig, alle Handelnden sind in so treffender Kürze aus ihrem innersten Wesen heraus gezeichnet, dass die dichterische Arbeit hier schon vollführt ist. Die dramatische Umdichtung war also mehr nur eine localisirende Ausführung, und auch die handwerksmässigste von allen diesen im Mittelalter hat nie ganz die reinen ewigen Züge verwischen können." Anfangs brachte man das Evangelium ganz unverändert zur Darstellung, nur, wie man später sich ausdrückte, „in Personen gestellt", wodurch der ganze Actus ein dramatisches Ansehen bekam. Von selbständiger dramatischer Form und wirklicher Handlung war noch durchaus nichts vorhanden. Ein Priester recitirte die Reden Jesu, ein anderer die Erzählung des Evangelisten, ein dritter die Partien der übrigen Personen; Volk, Jünger, Synedrium etc. wurden durch einen Sängerchor repräsentirt. Ausserdem pflegte man in den Evangelientext auch lateinische strophische Ritualgesänge, auf ähnliche Art wie in neuerer Zeit die Strophen protestantischer Choräle in die dramatischen Kirchenstücke (Passionen, Cantaten) einzuflechten, und schon im 12. Jahrhundert und vielleicht noch früher betheiligte sich die Gemeinde mit Absingen deutscher Kirchenlieder an den geistlichen Dramen. Anfangs spielte sich der ganze Hergang einfach vor dem Altare ab, einer ordentlichen Bühne bedurfte man vorläufig noch nicht; denn der Inhalt des Evangeliums und seine religiöse Bedeutung waren Hauptsache, die äussere Darstellung Nebensache, die Kirche war die eigentliche Heimat des geistlichen Schauspiels, es war zu religiöser

3) In seiner Schrift über das Oratorium, Schwerin 1853, S. 25.

Erbauung und Belehrung des Volkes, nicht zum Zeitvertreibe weltlicher Neigungen bestimmt. Die ganze äussere Handlung beschränkte sich in den ersten Zeiten dem entsprechend auch nur auf Kommen, Gehen, Räuchern und Ueberreichen der Leintücher bei der Grablegung; das Costüm der Agirenden war das priesterliche Messgewand, alle Darstellenden waren Geistliche, die Frauen in der Auferstehung wurden von jüngeren verkleideten Priestern gegeben. Vgl. auch F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters, Carlsruhe 1846, 2 Bde.

Aus diesen ersten Darstellungen der Geburts-, Leidens- und Auferstehungsgeschichte entwickelten sich schon sehr früh (nach der gewöhnlichen Annahme im 11. oder 10. Jahrhundert, wahrscheinlich aber noch viel früher) die unter dem Namen *Mysterien* bekannten geistlichen Schauspiele, welche über Deutschland, England, Frankreich, Italien und Spanien sich verbreiteten und beim Volke sehr beliebt wurden. Den Stoff zu diesen bereits ausführlicheren Dramen bot vorzugsweise das Wandeln Christi auf Erden und sein Erlösungswerk, ferner auch die Geschichte der Maria, der Apostel und Märtyrer, Legenden der Heiligen etc. Die Klöster und Kirchen waren die Culturstätten dieses geistlichen Dramas, und die Geistlichkeit beschäftigte sich um so angelegentlicher damit, als sie darin ein kräftiges Mittel erkannte, die Vorliebe des Volkes für Schauspiele von den sehr tief stehenden weltlichen Spielen ab und auf etwas Höheres hin zu lenken, religiöse Fragen auf eine dem Volke verständliche Weise zu erörtern, und die Thatsachen der heiligen Geschichte ihm mit Hülfe der sinnlichen Anschauung um so näher zu rücken.

Die Wirkungen, welche solche Vorstellungen auf das Volk äusserten, waren mächtig; wie denn unter andern in Joh. Rothe's von Eisenach thüringischer Chronik erzählt wird, dass ein solches Schauspiel von fünf weisen und fünf thörichten Jungfrauen am 26. April 1322 zu Eisenach aufgeführt worden, in welchem die fünf thörichten Jungfrauen aus dem ewigen Leben gestossen wurden, ungeachtet Maria und alle Heiligen für sie baten; worüber der Landgraf Friedrich in Zorn und Zweifel fiel und sprach: Was ist denn der Christen Glaube? will sich Gott nicht erbarmen über uns, der Bitten Mariä und aller Heiligen wegen? Und nach fünf Tagen schlug ihn der Schlag von dem langen Zorn, worauf er drei Jahre zu Bette lag und dann starb.

Mit der Zeit nahmen die Mysterien immer mehr an Ausdehnung zu; sie dauerten zuweilen mehrere Tage, die Anzahl der darstellenden Personen wuchs bis an die hundert und darüber und

eben so die Menge der Schaulustigen, die Kirche vermochte nicht mehr sie zu fassen, man musste mit der Bühne hinaus auf die Kirchhöfe, Märkte und Strassen ziehen. An mehreren Orten bildeten sich ordentliche Corporationen, welche solche Aufführungen ins Werk richteten. So in Rom die schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bestehende *Compagnia del Gonfalone*, welche ihren Schauplatz im Colosseum hatte und bis 1549 bestanden haben, in diesem Jahre aber durch Papst Paul III aufgehoben sein soll. Ziemlich gleichzeitig mit ihr hatte in Treviso die ähnliche Gesellschaft der *Batuti* sich gebildet und in Paris wurde die *Confrérie de la Passion* um 1398 gestiftet, 1402 vom Könige bestätigt und das *théâtre de la trinité* für sie eingerichtet. Eine ähnliche Corporation war die *Confrérie de la Bazoche*, aus Pariser *Clercs* oder Gerichts- und Advocatenschreibern bestehend. An anderen Orten vereinigten sich Bürger zu solchen Aufführungen, in Deutschland Meistersinger, Schüler und Chorknaben, endlich die vagirenden Jongleurs und fahrenden Leute, mit denen die ganze unheilige Wirthschaft des Joculatoren- und Histrionenwesens der heiligen Spiele sich bemächtigte. Seine Haltung ändern musste das geistliche Schauspiel schon, sobald es in die Hände der Laien und des Volkes gerieth; es drängten sich volksthümliche Elemente hinein, die im Mittelalter so weit verbreitete Lust an der Mischung von Ernstem und Heiligem mit derb Komischem, Possenhaftem und der Satyre machte sich im weitesten Umfange geltend,[4]) und je

4) Der Hanswurst trat von den Märkten und Messen, wo er sein Wesen trieb, mit allen seinen plumpen Spässen und Unanständigkeiten, als Kaufmann, Specereihändler, Quacksalber, Bedienter etc. auf die Mysterienbühne unter die Gestalten der heiligen Geschichte — wiewohl ohne Absicht auf Profanation oder Verspottung des Heiligen; man bildete sich vielmehr ein, auf seine ideale Höhe durch solchen Contrast mit dem gemeinen Leben noch deutlicher hinzuweisen. In den französischen Mysterien begann der Teufel eine beliebte Person zu werden, es entstanden ordentliche *Teufelsspiele* (*Diableries*), in denen es unter wenigstens vier Teufeln garnicht abging, die mit Thierköpfen, fletschenden Zähnen und langen Schwänzen geziert, ihren übrigens mehr nur burlesken und unschicklichen als bösartigen Spuk trieben. Auch in Deutschland, wo der Teufel alsbald seinen Einzug von Frankreich her hielt, war er gemeinhin mehr eine grotesk spasshafte Figur als eine Verkörperung des bösen Princips; gewöhnlich war er noch dazu ein Dummkopf und das Ende vom Liede, dass er sich geprellt sah und nach Befinden noch Schläge dazu bekam. Schoss nun in den geistlichen Spielen der Volkshumor zuweilen auch am unrechten Orte in die Höhe, so brachte er doch auch so manche Blüte, die durch ihre Frische und Naturwüchsigkeit erquicken konnte gegenüber dem Unkraut, welches die Geistlichkeit in manchen ihrer kirchlichen Feste emporwuchern und wohl gedeihen

mehr dies geschah, desto weiter entfernten sich die Spiele von ihrer ursprünglichen rein kirchlichen Bestimmung und verweltlichten stark. Allerdings gewannen sie dafür die Möglichkeit einer etwas freieren Entfaltung des dramatischen Elements, sowie die nationale Sprache an Stelle der lateinischen, von der das Volk nichts verstand. In Deutschland begann man schon sehr frühe, schon im 13. Jahrhundert, zuerst jenen, dem Evangelientext bereits in den ältesten Zeiten eingeflochtenen lateinischen Kirchengesängen eine deutsche Uebersetzung beizugeben, und im 14. Jahrhundert trat die Kirche mit ihrer Latinität bereits weit zurück hinter die Volksthümlichkeit in Sprache und Auffassung. Doch erhielt sich die Sitte, den Evangelien- und Schrifttext erst lateinisch und dann deutsch zu singen und zu sprechen, bis ans Ende des Mittelalters, während in den nur für den kirchlichen Gottesdienst bestimmten Passionsmusiken der lateinische Text der Vulgata bis in die letzte Hälfte des 16. Jahrhunderts allein geltend und auch später noch im Gebrauche blieb. Aber um zu einer vollkommeneren Kunstform gelangen zu können, fehlten dem geistlichen und Volksschauspiele vorläufig noch alle Mittel, es sank immer tiefer, bis es im 17. Jahrhundert gänzlich verfiel.[5])

liess. So in den berüchtigten *Esels-* und *Narrenfesten*, worin man, nicht zufrieden, im Chore statt der Psalmen unehrbare Lieder zu singen, auch auf den Altären tafelte und Würfel spielte, alte Schuhsohlen und anderen Unrath ins Rauchfass warf und das Heiligthum mit Gestank erfüllte. Beim Eselsfeste, welches man zum Andenken an Mariä Flucht nach Aegypten feierte, wurde ein mit der Mönchskutte bekleideter Esel in die Kirche geführt, der Priester intonirte vor dem Altare den lateinischen Eselsgesang *Orientis partibus* (S. 120) und ahmte dann das Eselsgeschrei nach, welches von der den Gegenstand der Feier umtanzenden Gemeinde nach besten Kräften antiphonenartig respondirt wurde. Das Narrenfest, welches man um die Zeit der Wintersonnenwende, von Weihnachten bis zum Sonntage nach heiligen drei Könige (gewöhnlich am 2. Weihnachtstage) beging, stammte noch aus heidnischer Zeit. Es knüpfte an die alten römischen Saturnalien mit ihrer Decemberfreiheit der Sclaven an, und war anfangs eine Verspottung des heidnischen Gottesdienstes. Das Volk, zur Erinnerung an die römischen Thierkämpfe als wilde Bestien vermummt, balgte sich in der Kirche herum, der Narrenbischof wünschte seiner Gemeinde statt des Segens allerlei Unheil und Krankheit an den Hals und vertheilte dann korbweis Vergebung der Sünden. Aehnlich ging es am Tage S. Johannis und der unschuldigen Kindlein zu. In Italien, Frankreich und zum Theil auch in Spanien war der ganze Unfug der römischen Theater so vollständig in die heiligen Spiele eingerissen, dass sie in Deutschland noch immer verhältnissmässig unschuldig und harmlos erschienen.

5) Nur ein einziger, aber in der That bedeutender Ueberrest des geistlichen Volksschauspieles hat bis in unsere Tage hinein lebendig sich erhalten. Es ist

Einige besondere, nach und nach entstandene Gattungen des geistlichen Schauspiels sind noch die *Moralitäten* und *Schuldramen*. Jene, die Moralitäten, von den Bazochisten zu Paris ins Leben gerufen, waren von ernstem Charakter, verfolgten wesentlich moralische und theologische Zwecke, indem darin Personificationen sittlicher Begriffe und Eigenschaften, christlicher Tugenden, der Leidenschaften und Laster etc. unter die Gestalten der biblischen Geschichte sich mischten, und in Streit und Lösung scholastischer Sätze die sittliche Bethätigung religiöser Anschauungen und Dogmen erläutert wurde. Einen ähnlich wichtigen Kampfplatz für dogmatische und religiöse Streitigkeiten boten die zu Ende des 15. Jahrhunderts aus Aufführungen der Comödien des Terenz[6]) in den Gelehrtenschulen hervorgegangenen Schuldramen der protestantischen Theologen dar. Doch reichte ihre Wirkung an die der *deutschen Fastnachtsspiele* zur Zeit der Reformation bei weitem nicht heran; denn in diesen wendete sich der Spott und die Satyre so scharf, gründlich, treffend und eindringlich gegen die Gebrechen der Kirche, dass sie in der That ein mächtiger Hebel wurden für die Beförderung der Kirchenreinigung.

War nun bei den alten Mysterien, sowie mehr oder weniger auch bei den geistlichen und weltlichen Volksschauspielen der späteren Zeit, die Musik zwar betheiligt, so war doch, wie vorhin schon bemerkt, an einen dramatisch-musikalischen Stil noch entfernt nicht zu denken. Die Einzelreden wurden, wenn nicht gesprochen, entweder streng im Choraltone recitirt, oder in einer etwas freieren Weise, welcher jedoch, mehr oder weniger modificirt und zum Theil auch mit volksmässigen Elementen vermischt, ebenfalls der Choralton zu Grunde lag. Für manche Gesänge (wie z. B. für die Fragen der Marien im Osterspiele, wer ihnen den Stein vom Grabe wälze) setzten bestimmte und an verschiedenen Orten gleichlautend gesun-

das Passionsschauspiel, welches alle 10 Jahre zu Oberammergau bei Partenkirchen im bairischen Oberlande von den Dorfbewohnern aufgeführt wird. Ungeachtet mancher Modernisirungen und der zopfig süsslichen Musik vom Anfange unseres Jahrhunderts ist seine Wirkung eigenartig und gross, in vielen Scenen sogar tief ergreifend, wie ich als Augenzeuge einer Aufführung im Jahre 1860 sagen kann. Bekannt ist Eduard Devrient's schöne Schrift „Das Passionsschauspiel zu Ob.-Ammerg", Leipzig 1851; eine andere giebt es noch von Ludwig Clarus, München 1860.

6) Schon die gelehrte Benedictinernonne Roswitha von Gandersheim im Braunschweigischen, um 980, hatte die viel gelesenen Terenzischen Comödien in dramatischer Form nachgebildet, mit der moralischen Absicht, „in eben derselben Weise, wie dort bei Terenz die Laster unzüchtiger Weiber dargestellt seien, hier die löbliche Züchtigkeit gottseliger Jungfrauen zu feiern."

gene Weisen ritualmässig sich fest. Der ganze Gesangstil hatte einen vorwaltend liturgischen Charakter. Ausserdem mischten sich Chorsätze theils in die Handlung, theils wurden sie zu Anfang und Ende von Meistersingern und anderen Singechören ausgeführt. Je mehr die Schauspiele ins Volksmässige übergingen, desto mehr verlor auch der Gesang von der Strenge seiner kirchlichen Haltung und desto populärere Färbung nahm er an. Aber auch in solchen Momenten, welche eine Absicht auf Steigerung der Wirkung durch Musik kaum verkennen lassen,[7]) hatte letztere doch eben so wenig irgend etwas von dramatischer Gestaltung, als man annehmen darf, solche Scenen seien um des musikalisch-dramatischen Effects willen angelegt. Die Musik half nur hie und da den Eindruck der Dichtung und Scenerie etwas verstärken.

Auch die *Passion*, wie sie in der Charwoche beim Gottesdienst als Theil der Liturgie abgesungen wurde, zeigt noch das ganze 16. Jahrhundert hindurch bis zum Aufkeimen des dramatischen Musikstils kaum einen merklichen Fortschritt beziehentlich ihrer musikalischen Kunstform. Gesungen wurde auch in den ältesten Passionen alles, nichts gesprochen — nicht allein, weil der Gesang eine höhere idealere Ausdrucksweise ist als die Sprache, sondern auch, weil er den grossen Kirchenraum besser als sie durchdringt. Die Gesangweise war ebenfalls der Psalmen-, Collecten- oder Choralton des Gregorianischen Kirchengesanges, welcher, durch kirchlichen Gebrauch geheiligt, für den Vortrag des Evangeliums auch in diesen kirchlich-dramatischen Musikwerken so angemessen erschien, dass man seiner noch tief ins 17. Jahrhundert hinein und nachdem das dramatische Recitativ schon lange erfunden war, als Recitation in den Passionen sich bedient hat. Noch Heinrich Schütz griff in seinem letzten Werke, den vier Passionen nach den vier Evan-

7) Ein Beispiel aus dem zu Ende des 15. Jahrhunderts niedergeschriebenen Alsfelder Spiel, bei Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Leipzig 1848, I, 68 f.: Als Christus an das Höllenthor kommt, singen die ihn begleitenden Engel mit leiser Stimme (*submisso tono*, wie die Vorschrift besagt) den Lobgesang *Dominus virtutum ipse est rex gloriae.* Lucifer guckt durch ein Fenster neben dem Thore und ruft, als er gesehen hat, wer davor steht, dem Satan zu, den Riegel vorzuschieben. Nun mischt sich ein leiser Gesang der Seelen in der Vorhölle, „Du bist gekommen, du Ersehnter, dess wir harreten in der Finsterniss" in jenen Lobgesang der Engel. Unterdessen bricht der Heiland, unter dem Geheul der Teufel, durch einen Stoss mit seinem Kreuzpanier die Höllenpforte ein und ruft die Seelen zu sich hervor — und nun erhebt sich der leise Gesang der Engel und Seelen gewaltig zum vollen Chor: „Du bist gekommen, du Ersehnter."

gelisten aus dem Jahre 1666, wieder zum Choralton für die Einzelreden zurück, ungeachtet er selbst das ariose Recitativ schon früher und in sehr vollkommener Gestalt in Anwendung gebracht hat (Cap. XII). Einer dramatisch-kirchlichen Musikgattung gegenüber kann das strenge Aufrechterhalten der alterthümlichsten Form um so weniger befremden, als gerade sie den Einflüssen der weltlichen Dramatik und des Opernstils, vor denen man sie bewahren zu müssen glaubte, bei weitem mehr ausgesetzt war, als die rein lyrischen Gesänge der Messe und des übrigen gottesdienstlichen Canons. Noch heutigen Tages soll eine Passion nach dem Evangelium Johannis am Charfreitage früh in der Sixtina zu Rom auf jene alterthümliche Weise aufgeführt werden: die Partien des Evangelisten und der handelnden Personen werden von Priestern im Choraltone frei recitirt, und die Chöre sind vierstimmig ausgearbeitet und stammen von Ludovico da Vittoria (S. 153). Keiner dieser Chöre ist über zwölf Takte lang und der Tonsatz zeigt durchgängig die höchste Einfachheit. Noch andere Passionschöre (zum Matthäusevangelium) besitzen wir von demselben Meister; sie sind ebenfalls vierstimmig, doch etwas ausgeführter, und die Reden der zwei falschen Zeugen sowie der Mägde bei Caiphas sind als zweistimmige Canons (in der Unterquint für Sopran und Alt, und im Einklange für zwei Soprane) behandelt. Aehnliche deutsche Passionschöre eines unbekannten Autors, welche uns aufbehalten sind, mögen ungefähr aus derselben Zeit stammen. In der ältesten mir bekannten deutschen Passion von Clemens Stephani von Buchau, 1570 zu Nürnberg bei Ulrich Neuber gedruckt, herrscht der Choralton durchgängig: nicht nur die Erzählung des Evangelisten und die Reden der Handelnden, sondern auch die (ganz kurzen) Volkschöre werden, letztere vierstimmig harmonisirt, im Choraltone gesungen. Nicht selten kommen im 16. Jahrhundert Beispiele von lateinischen Passionen vor, in denen die dramatisirende Form aufgegeben, der ganze Text als vier- oder fünfstimmiger Chor motettenartig durchcomponirt ist. So unter andern in einer der frühesten auf uns gekommenen Passionsmusiken von Jacob Obrecht, in dem von Georg Rhaw zu Wittenberg 1538 herausgegebenen Sammelwerke *Harmoniae selectae 4 vocum* gedruckt; der ganze Text des Johannes ist durchaus vierstimmig gesetzt, der Evangelist, Christus, Pilatus etc. singen eben so gut mehrstimmig wie das Volk und die Jünger, keine der handelnden Personen tritt als einzelne Stimme aus der Masse heraus, nur periodische Zwei- und Dreistimmigkeit unterbricht den sonst durchweg vierstimmigen Gesang, wiewohl ohne Absicht auf

Unterscheidung der Personen unter sich oder vom Chore. Ob diese rein chormässige Form nur aus der damals vorwaltenden Lust am mehrstimmigen Kunstsatze entsprang, oder ob sie dem Evangelium, gegenüber dem damals schon stark verweltlichenden geistlichen Volksdrama, einen um so kirchlicheren Charakter bewahren sollte, indem man alles an das Volksschauspiel und die Dramatik überhaupt auch nur formell Erinnernde abwies, und nicht das Ereigniss selbst in seiner äussern Erscheinungsform veranschaulichen, sondern vielmehr nur seiner kirchlichen und allgemein menschlichen Bedeutung nach verkündet wissen wollte — genug, es finden sich solcher motettenartig mehrstimmig gesetzten Passionsmusiken bis spät ins 16. Jahrhundert hinein noch ziemlich viele.[8])

Nach der Reformation kam der Gebrauch, die Passion am Palmsonntage, Charmittwoche und Charfreitage zu singen, auch in die neue Kirche herüber. Luther selbst gab nicht viel darauf; im Vorworte zu seiner deutschen Messe fordert er nur das Predigen über das Leidensevangelium, wenigstens am Charfreitage; das Absingen der Passion, wie es zuvor stattgefunden, sei hingegen nur ein äusserlich Werk und daran festzuhalten wenigstens keine Verpflichtung vorhanden. Infolge dessen mag man diesen alten gottesdienstlichen Gebrauch an einigen Orten beibehalten, an andern fallen gelassen haben; hie und da ersetzte man die dramatischen und vom Sängerchore gesungenen Passionen auch durch Gemeindegesänge, welche die Leidensgeschichte enthielten, und legte so die Erzählung derselben in Liedform gekleidet der Gemeinde selbst in den Mund. Doch scheint die alte dramatisirte Form der Passion auch bei den Protestanten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wieder ziemlich stark in Aufnahme gekommen zu sein, wie man aus der nicht geringen Zahl der überlieferten Werke schliessen darf. Eins der interessantesten deutschen Passionswerke mit Auferstehung und Geschichte des Ostermontags und Dienstags gehört dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts an und ist componirt von Antonius Scandellus (S. 194). In diesem Werke recitirt der Evangelist nach alter Weise durchgängig im Choralton, die Reden Christi aber sind vier-

8) Z. B. von Galliculus, ebenfalls in den *Harmoniae selectae* 1538 gedruckt; Balthasar Resinarius 1544; die ziemlich umfängliche von Ludwig Daser 1578. Auch eine solche doppelchörige Passion nach den vier Evangelien giebt es von Jacob Gallus 1587; der eine Chor ist mit Frauen-, der andere mit Männerstimmen besetzt, diesem sind die Reden Jesu, jenem die des Pilatus, Judas und Hohenpriesters zuertheilt; in der Erzählung wechseln beide ab, Volk, Synedrium etc. werden von beiden vereint dargestellt.

stimmig — gleich als ob von der realen Persönlichkeit ganz abgesehen, nur sein ewiges Wort in seiner geistigen Allgemeingültigkeit ausgedrückt werden sollte. Freilich erstreckt sich diese Mehrstimmigkeit auch auf die übrigen mit Jesus handelnden Personen (Petrus, Pilatus, die Magd, deren Reden zwei- und dreistimmig sind), während der Evangelist allein durchweg bei seinem einstimmigen Choraltone bleibt. Man hat also doch wohl nur die handelnden Personen hervorheben und von der blossen Erzählung des Evangelisten lossetzen wollen; das beste oder vielmehr einzige Mittel dazu, worüber man damals gebieten konnte, war aber, dass man sie mehrstimmig singen liess, wodurch auch zugleich die Einförmigkeit des beständigen Choraltons etwas abgewechselt wurde und Mannigfaltigkeit in die ganze musikalische Gestaltung des Textes kam. Diese mystische Mehrstimmigkeit der handelnden Personen, der wir auch in weltlich-dramatischen Stücken jener Zeit in ziemlich weitem Umfange begegnen werden, wurde in den Passionsmusiken typisch und kommt noch in Heinrich Schützens Auferstehung 1623 vor.

Zahlreiche den soeben beschriebenen mehr oder weniger ähnliche Passionsmusiken finden sich noch im 16. Jahrhundert. So steht eine solche protestantische deutsche Passion nach dem Evangelium Matthäi „in Personen gestellt“ in Keuchenthal's „Kirchengesängen lateinisch und deutsch“ vom Jahre 1573, vollständig mit Noten abgedruckt, psalmodirende Einzelreden und kurze vierstimmige Turbae, auch einen vierstimmigen Einleitungs- und Schlusschor enthaltend. Zwei andere, nach Matthäus und Johannes, sind im Selnecker'schen Gesangbuche 1587 abgedruckt, ausserdem giebt es deren von Steuerlein, deutsche Passion mit 4 Stimmen, Erfurt 1576; Machold, fünfstimmig, Erfurt 1593; Joachim a Burgk, Wittenberg 1568 und Mühlhausen 1597 und andere mehr. Besonders merkwürdig, zwar nicht durch wesentliche Neuerung der Form oder Erweiterung der Mittel, doch aber durch innere Durchbildung der alterthümlichen Gestalt ist eine 1588 zu Wittenberg gedruckte Passion von Bartholomäus Gesius (Gese): Der Evangelist (Tenor) spricht im Choralton, die Reden Christi sind vierstimmig, die des Petrus und Pilatus durch die drei oberen Stimmen, die der Mägde und Knechte des Hohenpriesters durch zwei Soprane und durch Alt und Tenor gegeben. Die Turbae sind fünfstimmig (zwei Discante); ein fünfstimmiger Chor zu den Worten „Erhebet eure Herzen zu Gott und höret das Leiden unseres Herrn Christi, wie es S. Johannes beschrieben hat“, leitet ein, ein ähnlicher über den herkömmlichen Text „Dank sei unserm Herrn, der

uns erlöset hat durch sein Leiden von der Hölle" schliesst ab. Ganz kurze Einleitungschöre haben schon die ältesten lateinischen und deutschen Passionen; den Text derselben bilden immer die auf das bevorstehende heilige Ereigniss einfach hinweisenden Worte: *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Matthaeum* (oder *Johannem*); im Deutschen: „Das Leiden unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi, wie es der Evangelist Matthäus (Johannes etc.) beschrieben hat.“[9]) Die Schlusschöre haben auch den Text: „Gott sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch Jesum Christum unsern Heiland; Victoria“. Allmälig erweitern sich die Anfangs- und Schlusschöre und jene nehmen Motive und Melodien aus Passionsgesängen der Gemeinde auf. Schon zu Selnecker's Zeit um 1580 war es zu Leipzig Gebrauch, dass die Gemeinde mit Choralgesang auf den Vortrag der Leidensgeschichte Bezug nahm; wenn am Palmsonntage nach alter Sitte die Passion nach dem Matthäus aufgeführt wurde, so ging ihr, von der Gemeinde gesungen, das Luther'sche Lied „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“ voraus, anknüpfend an die Worte Christi am Kreuze „Mein Gott, warum hast du mich verlassen“. Und auf ähnliche Weise wurde die Johannispassion am Charfreitage durch den Choral „Nun freut euch, lieben Christen g'mein“ eingeleitet, welcher, an die Worte Christi „Es ist vollbracht“ anknüpfend, auf die Vollendung des Erlösungswerkes hindeutete. Auf jene Verarbeitung von Choralmelodien zu Einleitungschören der Passionen (wofür u. a. der die Sieben Worte von Schütz eröffnende motettenartige Tonsatz „Da Jesus an dem Kreuze stund“ ein ganz herrliches Beispiel ist) mag dieser Leipziger Gebrauch einen unmittelbaren Einfluss geübt haben; wiewohl er an sich nichts Neues war, denn in schon weit früheren Jahrhunderten sind die Lieder „Christ ist erstanden“ und „Also heilig ist der Tag“ bei den dramatischen Darstellungen der Auferstehungsgeschichte vom Volke gesungen worden, und auch schon in den allerältesten Zeiten war lateinischer Hymnengesang und deutscher geistlicher Volksgesang in die Recitation der heiligen

9) Etwas ganz Aehnliches findet sich noch bei Händel, in seinem Oratorium Israel in Aegypten: den Lobgesang der Israeliten am rothen Meere, welcher den zweiten Theil des Werkes ausmacht, eröffnet ein kurzer, aber harmonisch mächtiger und erhabener Doppelchor-Introitus zu den Worten „Moses und die Kinder von Israel sangen also zu dem Herrn, ihn laut preisend“. Man zeigt also nur seine Beschränktheit, wenn man darüber spöttelt, dass die Alten selbst die Ueberschrift ihrer Texte in Musik gebracht haben.

Geschichte verflochten (S. 243). Die ersten Keime zu jener, in der Hamburger Cantatenzeit und unter Bach so bedeutsam zu einer Repräsentation der kirchlichen Gemeinde sich gestaltenden Einflechtung protestantischer Kirchenmelodien in die musikalische Kunstform der Passion, finden sich also in bereits sehr entlegenen Zeiten.

Den Passionsmusiken aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in allen wesentlichen Theilen mehr oder weniger ähnlich, werden auch die in den ersten Decennien des folgenden Seculi entstandenen gewesen sein. Dann aber trat Heinrich Schütz auf und verlieh auch der musikalischen Feier der Leidens- und Osterzeit zwar nicht eigentlich neue Formen, erfüllte die alten aber doch mit einem neuen Geiste, worüber im Cap. XII Näheres. Inzwischen aber treten wir für einen Augenblick an die bescheidene Geburtsstätte einer Kunstgattung, welche nachmals zu hohem Range unter den dramatisch-musikalischen Gattungen sich erheben sollte.

Als im Laufe des 16. Jahrhunderts das geistliche und Volksschauspiel so ausartete, entstand in Klöstern eine „Mischgattung von Gottesdienst und Tonkunst", deren früheste Keime die nachherige Grösse dessen, was daraus erwachsen sollte, freilich noch nicht ahnen liessen. Anregung dazu gaben gewisse, bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in italienischen Klöstern eingerichtete Zusammenkünfte zum Zwecke geistlicher Erbauung, welche in der Fastenzeit dem Volke für die, während derselben untersagten Schauspiele einen Ersatz bieten und seinen Sinn zugleich auf etwas Höheres hinlenken sollten. Insbesondere Filippo Neri zu Rom, 1551 zum Priester geweiht, hielt solche Congregationen mit seinen Beichtkindern, um ihnen die heilige Geschichte zu erklären. Nach und nach begann er auch geistliche Chorgesänge, welche, auf den abgehandelten biblischen Gegenstand Bezug habend, gleichsam eine musikalische Illustration dazu abgaben, mit seinen Vorträgen zu verbinden. Zu diesem Zwecke vereinigte er sich mit dem Capellmeister an S. Peter Giovanni Animuccia (S. 153), und später mit Palestrina, der nach Animuccia's Tode die Stelle desselben in der Congregation des Neri einnahm. Animuccia componirte für diese Bibelerklärungsstunden eine Art vierstimmiger hymnenmässiger Gesänge, in denen ab und zu auch einzelne Stimmen den vollen Chor abwechselten, sogenannte *Laudi spirituali* (von denen zwei Bücher in den Jahren 1565 und 1570 erschienen sind), und die Zusammenkünfte nahmen nun das Ansehen religiöser, mit Musik verflochtener Actus an, deren Kern die biblische Geschichte

und die darauf bezüglichen Gesänge ausmachten. Man nannte sie *Azioni sacre* oder *Oratorien*, indem man den Namen des Ortes, an welchem sie abgehalten wurden — des Oratorio oder Betsaales im Kloster — auf die Sache selbst übertrug. Eine formale Aehnlichkeit der Laudi an sich oder der ganzen Hergänge im Betsaale des Neri mit der späteren Kunstgestalt des Oratoriums war zwar noch keineswegs vorhanden, wohl aber finden sich innere Beziehungen. Denn schon in jenen ersten Anfängen des Oratoriums machen sich zwei wichtige, seine Gattung auch in ihrer nachmaligen Vollkommenheit bei Händel kennzeichnende und von der Oper unterscheidende Merkmale geltend: Erstens der volksmässige biblisch geschichtliche Inhalt; zweitens die Ausschliessung sichtbarer Darstellung, ungeachtet das Oratorium zu einem dramatischen Kunstwerke sich gestaltete. Und eben so war seine hohe kunsthistorische Mission vor der Hand durch die Art und Veranlassung seiner Entstehung bezeichnet: Es sollte die heilige Geschichte stets auf einer solchen Höhe erhalten, dass der Spectakel des geistlichen und weltlichen Schauspiels nicht an sie heran zu reichen vermöchte. Nothwendig aber musste man bei den Versuchen, gedachte Hergänge ohne Vermittelung sichtbarer Darstellung lediglich nur durch Wort und Ton zu veranschaulichen, sehr bald erkennen, dass diese Aufgabe von der Musik eine so hoch entwickelte Ausdrucksfähigkeit fordert, wie sie eine solche damals noch entfernt nicht besass und erst auf dem Gebiete der weltlichen Dramatik erwerben musste. Daher das Oratorium vorläufig noch zu keiner Selbständigkeit gelangen konnte, sondern theils ins rein Kirchliche überging, theils auf die Bühne sich begab, wo es als eine Art Oper gespielt und gesungen wurde. Schon Filippo Neri duldete solche Bühnenaufführungen von Oratorien während der Fasten, sowohl um dem Volke einen Ersatz für die während dieser Zeit ihm entzogenen weltlichen Schauspiele zu gewähren, als auch um einer edleren Entfaltung des geistlichen Schauspiels überhaupt einen neuen reineren Boden zu bereiten.

Nicht besser hinsichts des Dramatischen in der musikalischen Form und Gestaltung, als der Passion und dem Oratorium, erging es bis Ende des 16. Jahrhunderts auch den *weltlichen Liederspielen*, Maskeraden, Aufzügen und anderen mit Musik verbundenen scenischen Darstellungen, womit bereits ziemlich früh die Fürsten, namentlich in Italien, ihre Hoffestlichkeiten schmückten. Wenn daher manche ältere Schriftsteller von *Opern* aus dem 16. Jahrhundert sprechen, so kann man mit fast eben so vielem Rechte

behaupten, solche seien schon um ein oder zwei Jahrhunderte früher dagewesen; denn die mit Gesang verbundenen scenischen Darstellungen im 15. und sogar im 14. Seculo konnten hinsichts der dramatischen Geltung ihrer Musik vom wirklichen Musikdrama nicht sehr viel weniger weit entfernt sein, als die madrigalartigen Singspiele und Intermedien des 16. Jahrhunderts nur immer gewesen sind. Denn diesen fehlte beinahe eben so gut wie jenen noch alles, was zur musikalischen Charakterzeichnung und dramatischen Verlebendigung der Handlung und Vergegenwärtigung der Situation durch Musik gehört.

Von einer Art weltlicher Liederspiele haben wir schon ziemlich frühe Kunde, nämlich aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, zu welcher Zeit am kunstliebenden Hofe der Provence der französische Troubadour Adam de la Hale blühte, den wir nicht allein als melodienreichen Sänger (S. 68), sondern auch als Verfasser mehrerer, nach unseren Begriffen allerdings noch sehr bescheidener, dem damaligen Geschmacke aber gewiss schon recht wohlgefälliger Liederspiele kennen. Sie heissen: *La Feuillée* und *Robin et Marion;* seine Autorschaft eines dritten, *Li gieu du Pelerin*, ist zweifelhaft.

Eine Beschreibung des Singspieles *Robin et Marion* findet man u. a. in Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges etc. Leipzig 1841, S. 8. Nachdem Marion eine recht artige Chanson gesungen, worin sie ihre Liebe zu Robin ausspricht, kommt ein Junker Aubert eben vom Turnirplatze daher, einen Falken auf der Faust. Er sagt Marion Schönheiten, sie entgegnet ihm aber, dass sie den Robin liebe und bittet ihn, sie in Ruhe zu lassen. Nun stellt sich der Jüngling zärtlich und feurig verliebt und verlässt Marion mit der Versicherung, er gehe sich zu ersäufen, worüber sie sich lustig macht. Darauf kommt Robin und plaudert mit Marion von der Hochzeit, indem er aber fortgeht, um seine Freunde und einen Menetrier zu holen, kommt Aubert wieder und sucht mit dem ebenfalls wiederkehrenden Robin Händel, prügelt ihn gehörig durch, lässt ihn auf dem Platze liegen und geht mit Marion davon. Der herbeikommende Menetrier Gautier versucht den Robin zu sich zu bringen, und als ihm das gelungen ist, bricht dieser in Klagen aus, — man sieht nicht, wie die Geschichte enden sollte, wenn nicht Aubert, von Marion's Widerstande ermüdet, sie endlich frei liesse. Die Freunde kommen an und Gautier will sie, zur Erhöhung der Feierlichkeit mit einem unzüchtigen Liede begrüssen, woran ihn der allgemeine Unwille jedoch verhindert. Man tanzt, der Menetrier singt eine kleine

Strophe und das Stück ist aus. Der Dialog übrigens, naiv und lebendig, sprudelt (wie Kiesewetter bemerkt) von ungesuchtem treffendem Witze. „Man muss gestehen, die Poesie war wenigstens volksthümlich und im Geiste der Zeit, bedurfte auch weder der heidnischen Mythologie noch der allegorischen Phantome, ohne welche die Dichter einer folgenden Zeit nichts zu ersinnen vermochten.“ Ausser der obigen Chanson *Robin m'aime* enthält das Gedicht nur einige gleichwie aus dem Stehgreif gesungene kurze Sätze. Von Begleitung ist nichts vorhanden.

An italienischen Fürstenhöfen, zu Florenz, Mailand, Venedig, waren bereits seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts allerhand Maskenspiele und Darstellungen mythologischer und allegorischer Scenen mit Gesang und Instrumentenspiel nichts Ungewöhnliches. Von einem merkwürdigen Schauspiel, welches bei der Vermählung des Herzogs Galeazzo Sforza mit Isabella von Aragonien zu Mailand im Jahre 1388 veranstaltet wurde, giebt Arteaga (deutsch von Forkel I, 211) eine Beschreibung, aus der hervorgeht, dass das Stück eine Art Maskerade in allerdings sehr glänzendem Stil gewesen ist, während die Rolle, welche die Musik dabei gespielt hat, freilich eine ihrer damaligen Verfassung entsprechend untergeordnete hat bleiben müssen. Denn ausser einigen Chören, einiger psalmodirender Recitation und der Instrumentalbegleitung dazu und zu den Tänzen, wird von Musik nichts darin vorgekommen sein. Mit Aufblühen der dramatischen Dichtkunst in Italien gegen Ende des 15. Jahrhunderts gewannen die Stücke festere Form und geregelteres Ansehen, was auch den Singspielen damaliger Zeit zu Gute gekommen sein wird. So mag das geistliche Singspiel *von der Bekehrung Pauli*, welches, von Francesco Beverini in Musik gesetzt, zu Rom unter Papst Sixtus IV im Jahre 1480 aufgeführt wurde, wenigstens in dramatischer Hinsicht schon etwas höher gestanden haben, als jene Maskenspiele; jedenfalls fand es viel Beifall, denn seitdem soll zu Rom kein Carneval ohne Aufführung solcher Stücke vorübergegangen sein. Auch über Rom hinaus soll es seine Wirkungen erstreckt und auf die Entstehung des komischen Singspieles *La verità raminga, il disganno l'inganno d'amore*, welches 1485 zu Venedig gespielt wurde, anregend eingewirkt haben (Marpurg, Beiträge II, 426). Ebendaselbst, zu Venedig, wurde zur Feier der Anwesenheit Heinrich's III von Frankreich im Jahre 1574 die bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts gedichtete Tragödie *Orfeo* des Politianus aufgeführt und Giuseppe Zarlino, der grosse Gelehrte und Capellmeister an S. Marco, soll

die Musik dazu gemacht haben.[10]) Auch zu Ferrara fand das Singspiel einen Pfleger in dem Capellmeister des Herzogs von Este, Alfonso della Viola, welcher zu vier Dramen Musik gesetzt hat, nämlich zum *Orbecche* von Giraldo Cinthio, gedruckt im Jahre 1541; zum *Sagrificio* des Agostino Beccari, componirt 1554; zur *Arethusa* des Lollio 1563; und zum *Sfortunato* des Argenti 1567. Auch wurde an demselben Hofe im Jahre 1573 die *Aminta* des Tasso, wahrscheinlich mit Musik von dem berühmten Organisten Luzzasco, und zu Bologna 1564 *l'incostanza della Fortuna* im Palaste der Familie Bentivoglio aufgeführt.

Die Musik zu allen diesen und ähnlichen innerhalb des nämlichen Zeitraumes entstandenen Musikdramen (wozu auch noch die *Egle* des Giov. Batt. Giraldi mit Musik von Antonio del Cornetto 1545 gehören) bewegte sich aber eigentlich mehr ausserhalb als innerhalb des Drama selbst. In den Zwischenacten nämlich; sie bestand wesentlich aus Madrigalen, welche am Schlusse der Acte und zwischen denselben gesungen wurden. Hin und wieder werden solche Chöre auch innerhalb der Dramen selbst vorgekommen sein; doch ohne alsdann mithandelnd in die Situation einzugreifen, bildeten sie vielmehr nur der Betrachtung eingeräumte Ruhepunkte der Handlung; (Beispiele von wirklich mithandelnden Chören tauchen erst mit dem vorletzten Decennium des 16. Jahrhunderts auf, angeblich findet sich einer der ersten Versuche dazu in einem Schäferspiele *Pastor fido* von Guarini, welches mit Musik von Luzzasco im October 1585 zu Ferrara aufgeführt wurde). Die Zwischenacte der Dramen also waren mehr als das Drama selbst der eigentliche Tummelplatz der Musik. Entweder wurden sie nur durch Gesang und Instrumentenspiel ausgefüllt, um eine Erholung und Abwechselung zu bieten; oder sie enthielten ebenfalls dramatische Scenen, welche gewöhnlich ganz für sich bestehend und ohne zum Hauptdrama eine Beziehung zu haben, zwischen den Acten desselben abgespielt und gesungen wurden. Diese Zwischenspiele heissen *Intermezzi* oder *Intermedii* und kommen schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor.

10) Von Zarlino's Musik ist nichts bekannt geworden. Gerber sagt zwar (Altes Tonkünstlerlex. II, 841), dass die Oper Orfeo von der Composition des Zarlino durch die vom Cardinal Mazarin 1645 nach Paris verschriebene Operngesellschaft daselbst noch gespielt worden sei; doch sagen die Nachrichten von den Pariser Opern bei Marpurg (Beiträge I, 181 ff.; II, 232) nur, dass im Jahre 1647 die von Jacob Peri bei Gelegenheit des Beilagers der Maria von Medicis und Heinrich IV zu Florenz 1600 componirte Oper unter dem Namen *Orfeo ed Euridice* aufgeführt worden sei; nichts von einer Oper des Zarlino.

Während der Dialog im Hauptdrama durchaus gesprochen wurde, enthalten die Intermezzi neben Chören und Instrumentalmusik auch Gesänge einzelner Personen. Nun findet sich aber von selbständigen kunstmässigen Einzelgesängen, welche im Drama tauglich gewesen wären, vor Ende des 16. Jahrhunderts noch keine Spur, man hatte weder Recitation noch ariosen Gesang im Sinne der späteren Oper. Die kirchliche Psalmodie war zwar eine Art Recitation, liess aber doch, abgesehen auch von ihrer Steifheit und Unfähigkeit leidenschaftlichen Bewegungen zu folgen, nicht gut in jenen mythologischen Stücken sich verwenden; im Munde der Venus, des Bacchus oder der Satyrn würde sie gar wunderlich sich ausgenommen haben. Und das Volks- und weltliche Lied zeigte zwar eine hochentwickelte Melodie; aber es war doch immer nur Lied, Aussprache einer allgemeinen lyrischen Stimmung, und seine rhythmische Gestalt war, obwohl hoch entwickelt und von feiner Gliederung, doch fest begrenzt und bestimmt geordnet; für den beweglichen dramatischen Ausdruck und die verschiedenen wechselnden Formen der Leidenschaft liess es sich daher nicht gebrauchen. Nicht näher zum Ziele führte freilich die Art, auf welche man Einzelgesänge zu gewinnen suchte und Monologe und Dialoge musikalisch behandelte. Betrachtet man den hohen Stand der Entwickelung, welchen die damalige Tonkunst doch bereits einnahm, so scheint uns heutzutage doch auch für jene Zeit nur ein einziger Weg zur Gewinnung solcher Einzelgesänge offen gestanden zu haben, eben der, sie als einfache Melodie mit Begleitung von Instrumenten zu componiren. Die Macht der Polyphonie aber war damals noch so gross, dass man diesen Weg nicht einschlug, sondern zwei andere betrat, welche jedoch nothwendigerweise zu nichts führen konnten. Entweder sang man von mehrstimmig componirten Madrigalen eine einzelne Stimme — gemeinhin die Oberstimme, doch mitunter auch eine mittlere — und spielte die anderen als Begleitung dazu. Setzte man Gesänge für einzelne Personen, so geschah es auf Madrigalart, das heisst, man arbeitete sie nicht homophon, als Melodie und Begleitung, sondern als harmonischen oder contrapunktischen Satz mit so und so viel gebundenen Stimmen, wobei dann die Melodie hinsichts des Ausdrucks, der Charakterzeichnung, überhaupt alles dessen was zum dramatischen Gesange in erster Reihe gehört, freilich schlecht genug wegkommen musste. Oder man nahm auch gar keinen Anstand, von der Persönlichkeit ganz abzusehen, einen Monolog oder Dialog mehrstimmig und chormässig absingen zu lassen, wie wir das bereits oben bei Passionsmusiken aus derselben

Zeit gesehen haben. Beispiele für beide Arten finden sich in Intermezzi, welche man bei Festlichkeiten am florentinischen Hofe und anderswo zu verschiedenen Zeiten und bis in die neunziger Jahre des 16. Jahrhunderts hinein aufführte. So singt unter andern in einem solchen, bei Gelegenheit der Hochzeit des Herzogs Cosimo Medici 1539 gegebenen Intermezzo, Silen die Oberstimme eines vierstimmigen Madrigals von Francesco Corteccia, mit einer grossen Viola oder einem Violone sich begleitend, während die übrigen Partien von Satyrn auf Blasinstrumenten gespielt werden. In einem ähnlichen Stücke aus dem Jahre 1565 von Alessandro Striggio und jenem Corteccia gemeinschaftlich componirt, waren einige Stanzen der Venus und des Amor acht- und fünfstimmige Tonsätze, von denen der erste (Venus) von einer Stimme auf der Bühne gesungen und in den übrigen Partien mit Instrumenten hinter der Scene begleitet, der zweite jedoch nicht vom Amor allein, sondern von allen Stimmen chormässig ausgeführt wurde. Also das, was einer einzelnen Person zukam, sang man madrigalweise im Chor, ähnlich wie auch im *L'Anfiparnasso*, einer noch im Jahre 1597 von dem sehr geschickten Contrapunktisten Orazio Vecchi componirten und in demselben Jahre zu Venedig gedruckten Comödie mit Gesang, Monologe und Dialoge als fünfstimmige Madrigale vorkommen. In der lyrisch kirchlichen und weltlichen Composition war es zwar durchaus nichts Ungewöhnliches, Aussprüche Einzelner, z. B. die Stimme Gottes, eines Engels oder Propheten, durch einen ganzen Chor zu geben, was auch jetzt noch geschieht und für uns durchaus nichts Befremdendes hat, weil es dabei auf Charakterzeichnung und Individualisirung der Person durch ihren Gesang nicht in ähnlicher Weise ankommt wie im Drama, und wir uns etwa Aussprüche Gottes in ihrer allgemeingültigen Bedeutung sehr gut als Chor denken können. In dramatischen Scenen hingegen muss es weit mehr überraschen, Reden Einzelner oder Zwiegespräche chormässig behandelt zu sehen. Von Lasso giebt es ein solches komisches Chorduett zwischen Pantalon und seinem Diener; letzterer hat sich im Keller über den Weinschlauch hergemacht und lässt, als sein Herr ihn ruft, vor Schreck und halb betrunken, den Zapfen fallen; sein Herr kommt herunter und beide zanken sich als fünfstimmige Chöre mit einander herum, bis der Zapfen gefunden ist. In einer Scene des dritten Actes jenes *Anfiparnasso* des Vecchi will Pantalon's Diener Francatrippa von den Juden, die aber gerade in der Synagoge versammelt sind, Geld borgen. Als letztere des Sabbats wegen sich nicht darauf einlassen

wollen, entsteht zwischen jenem und ihnen ein Zank, worin eben so gut die Reden des Francatrippa als das Geschrei der Judenmenge mehrstimmig behandelt, beide auf ungemein spasshafte und geschickte Art zu einem fünfstimmigen Chor in einander geflochten sind.[11]) Uebrigens waren, als Vecchi seinen Anfiparnasso schrieb, das dramatische Recitativ und der ariose Einzelgesang schon erfunden, ihm aber entweder noch nicht bekannt geworden oder noch zu steif und ungeschickt, weshalb er bei jenem bis dahin häufigen Verfahren blieb, welches ohnedies dem Komischen und Burlesken garnicht ungünstig war.

Um so merkwürdiger muss uns diese Unselbständigkeit des Einzelgesanges gegenüber der Polyphonie erscheinen, als im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts die Vorliebe für stark colorirten, durch reiche Melismen und melodische Progressionen aller Art ausgezierten Kunst- und Bravourgesang bereits sehr hoch gestiegen war und mit der Lust des Publikums an der Kehlfertigkeit der Sänger auch die Technik des Kunstgesanges sehr merklich sich zu entfalten begonnen hatte. Man putzte jene Contrapunktmelodien bereits recht artig mit allerlei Rouladen und Singmanieren heraus. Kiesewetter theilt unter den Beispielen in seiner erwähnten Schrift über den weltlichen Gesang, die Oberstimme eines Madrigals mit, wie sie auf solche reich verzierte Art von der grössten Sängerin ihrer Zeit, der Signora Vittoria Archilei vorgetragen wurde, und woraus man ersieht, wie weit vorgeschritten der Coloraturgesang damals schon war.[12]) Demungeachtet aber kamen vorläufig weder die Sänger selbst, welche doch immer auch zugleich Tonsetzer waren, noch andere Componisten auf den Einfall, selbständige Einzelgesänge auszuarbeiten, sogar nicht einmal der an Melodien so reiche Luca Marenzio; denn auch dieser hat zu einem Intermedio *Combattimento d'Apolline col Serpente* vom Jahre 1589 keine Sologesänge, sondern nur Chöre (Madrigale) componirt, was bei seinem grossen Rufe als Madrigalist übrigens sehr leicht sich erklären lässt: Er hatte eben nicht Lust, diesen Ruf durch möglicherweise misslingende Neuerungsversuche aufs Spiel zu setzen. Wenigstens enthält der dem Jahre

11) Abgedruckt in Kiesewetter, Schicksale etc. des weltl. Gesanges Bsp. 31.

12) Neben der Vittoria excellirten auch die nachmals durch ihre Verdienste um den dramatischen Einzelgesang berühmt gewordenen Jacopo Peri und besonders Giulio Caccini, ausserdem auch Honufrio Galfreducci und Melchior Palantrotti im Kunstgesange.

1591 angehörende Druck dieses Festspiels nur Madrigale; ob Apollo seine Zwischenreden nur gesprochen oder auf Madrigalweise mit Instrumenten nach vorhandenen Stücken gesungen hat, ist unbekannt, wiewohl letzteres anzunehmen.

Merkwürdig sind die Festspiele, zu denen dieses Intermezzo mit der Fabel vom Siege des Apollo über den pythischen Drachen gehört, insbesondere noch dadurch, dass mit Ausnahme von Giulio Caccini sämmtliche ersten Begründer des dramatischen Musikstils dabei betheiligt sind. Nämlich Giovanni Bardi, Graf von Vernio, als Erfinder und Ordner des ganzen Festes sowie als Componist eines der Intermezzi; Ottavio Rinuccini, als Dichter jenes Zwischenspieles, zu welchem Marenzio die Madrigale gesetzt hatte; ferner Jacopo Peri und Emilio del Cavaliere als Componisten und gewiss auch als Sänger. Das Schauspiel, dessen Zwischenacte diese Intermedien, sechs an Zahl, bildeten, hiess *La pellegrina* und war von Girolamo Bergaglia gedichtet; die Musik ist von dem an den Intermedien ebenfalls auch als Componist betheiligten Cristoforo Malvezzi zu Venedig 1591 herausgegeben.

Den beschriebenen im Wesentlichen ähnlich werden noch andere, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts am florentinischen Hofe aufgeführte dramatische Scenen mit Gesang gewesen sein. Darunter gehören noch ein von Pietro Strozzi componirtes und zur Vermählungsfeier des Grossherzogs Franz von Medicis mit Bianca Capello 1579 aufgeführtes Intermezzo, worin Giulio Caccini die Rolle der Nacht mit Violenbegleitung gesungen haben soll. Ferner die bei der Vermählung des Cäsar von Este mit Virginia Medici 1585 einem Schauspiele des Giovanni Bardi, *l'amico fido*, eingefügten Zwischenspiele von bedeutendem Umfange, worin Einzelgesänge mit Chören wechselten; das letzte dieser Intermedien war auch von Bardi componirt, zu den übrigen hatten Alessandro Striggio und Christoforo Malvezzi die Musik gesetzt. Neben den Einzelgesängen im obigen Sinne enthalten solche Intermedien Madrigale zu 4 bis 8 Stimmen, auch sogenannte *Dialoghi* bis zu 30 Stimmen in mehreren Chören. Ausserdem ist eine zahlreich und verschiedenartig besetzte Instrumentalbegleitung dabei verwendet; bei jenen Intermedien von Striggio und Corteccia aus dem Jahre 1565 bestand das Orchester aus 2 *Gravicembali*, 4 *Violini*, 1 *Leuto mezzano*, 1 *Cornetto muto* (stiller Zink), 4 *Tromboni*, 2 *Flauti diritti*, 4 *Traverse*, 1 *Leuto grosso*, 1 *Sotto Basso di Viola*, 1 *Sopran di Viola*, 4 *Leuti*, 1 *Viola d'arco*, 1 *Lirone*, 1 *Traverso Contralto*, 1 *Flauto grande Tenore*, 1 *Trombone Basso*, 5 *Storte*,

1 *Stortina*, 2 *Cornetti ordinarii*, 1 *Cornetto grosso*, 1 *Dolzaina*, 1 *Lira*, 1 *Ribecchino*, 2 *Tamburi*. Theils schloss das Instrumentenspiel den Gesängen und Tänzen begleitend sich an, theils trat es in kleinen Einleitungssätzchen und Zwischenspielen (Symphonien und Ritornellen) etwas selbständiger auf; doch unterschieden sich diese Instrumentalstücke ihrer ganzen Art und Organisation nach durchaus nicht von den mehrstimmigen Vocalsätzen der nämlichen Zeit. Von selbständiger arioser Melodie findet sich noch eben so wenig eine Spur wie von eigentlicher dramatischer Recitation. Zwar schon im vorletzten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts trug man sich mit Vorstellungen von einem Musikdrama nach Art des altgriechischen, und damit zugleich auch mit Wünschen inbetreff Auffindung einer Gesangart, welche der von den Griechen in ihrem Drama verwendeten entspräche. Aber alle diese Vorstellungen schwankten noch völlig im Unbestimmten und Gestaltenlosen umher, man war mit seinen Gedanken über die muthmaassliche Beschaffenheit jener Singweise noch nicht ins Reine gekommen. Doch sollte dies bald, noch vor Ablauf des Jahrhunderts, geschehen; Näheres über diese Bestrebungen und ihre Resultate — die Erfindung des ariosen Einzelgesanges und recitirenden Stils — im folgenden Capitel.

X.

Entstehung des ariosen und recitirenden Stiles. Die Oper.

Es war im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts, als die Ideen von der Herstellung eines Musikdrama nach Art des altgriechischen auftauchten, und die Gemüther verschiedener Tonkünstler und gelehrter Musikfreunde aufs lebhafteste in Bewegung zu setzen begannen. Vorstellungen von den gepriesenen Herrlichkeiten und Wunderwirkungen griechischer Musik beschäftigten namentlich in Italien die Einbildungskraft mancher Alterthumsfreunde und Musiker schon seit längerer Zeit; insbesondere aber trachtete man nun nach Wiederauffindung jener Gesangweise, deren die Griechen in ihrem Musikdrama sich bedient haben sollten. Man war unter den hellenisirenden Musikern und Musikfreunden allgemein einig darüber, dass diejenige Musik, welche man hatte, mit der altgriechischen weder hinsichts des rhetorischen Ausdrucks noch der Annehmlichkeit und Einfachheit des Gesanges und der Verständlichkeit der Textworte sich messen könne, überhaupt, dass der herrschende Contrapunkt mit seiner verkünstelten Stimmenverwebung aller Natur entgegen sei, alle Eindringlichkeit des Wortausdrucks verhindere, die Rhythmik auflöse und ihrer Kraft beraube, kurz, die Poesie geradezu zerstöre, für welche Nachtheile der blosse harmonische Vollklang einen Ersatz zu bieten doch keineswegs vermögend sei. Man müsse daher vor allen Dingen auf Herstellung einer Gesangweise bedacht sein, in welcher insbesondere die Textworte, sowohl hinsichts der Verständlichkeit als auch des musikalischen Ausdruckes, mehr zu ihrem Rechte zu gelangen vermöchten, und dem Rhythmus vergönnt sei, zu einer festen Gestaltung zu

gelangen und wieder seine natürliche Macht zu üben. Dass solchen Anforderungen jene aus dem mehrstimmigen Tonsatze herausgewickelten Melodien — deren man in den Intermedien als Einzelgesänge sich bediente — nicht entsprechen konnten, sah man sehr wohl ein, befand sich aber gegenüber der Frage, wie ein solcher Gesang beschaffen sein müsse, in ziemlich rathlosem Zustande. Alles worauf man fusste, war eigentlich nur die Ueberzeugung, dass die Griechen diesen Gesang besessen hätten, und dass man eben solche Wunderwirkungen wie sie hervorbringen würde, wenn es gelänge, ihn wieder aufzufinden. Bezüglich der Beschaffenheit dieser Gesangweise aber sah man im wesentlichen doch bloss auf eigene Vorstellungen sich hingewiesen; denn Monumente griechischer Musik fehlten; Vincenzo Galilei hatte zwar aus Rom eine Abschrift jener griechischen Hymnen mit ihren Melodien erhalten und veröffentlichte sie auch im Jahre 1581, doch ohne die Notirung zu verstehen, also ohne sie entziffern zu können (S. 16). Und hätte er auch den Schlüssel dazu besessen, so würden jene Melodien den Ideen, welche er und seine Genossen von einer dramatischen Recitation sich machten, doch schwerlich entsprochen haben. Die alten Schriftsteller über griechische Musik waren damals ebenfalls erst nur zum Theil bekannt, daher entbehrte man auch nach dieser Seite hin noch so mancher Anhaltepunkte, um welche herum man seine Gedanken doch etwas hätte concentriren können.

Wiewohl das Interesse an scenischen, mit Gesang und Instrumentenspiel verbundenen Darstellungen um diese Zeit über ganz Norditalien verbreitet war, und wiewohl man an verschiedenen Orten mit Plänen zur Vervollkommnung derselben sowohl, als zur Herstellung einer innigeren Verschmelzung von Poesie und Musik überhaupt sich trug, so war doch insbesondere *Florenz*, woselbst unter den Medicäern Kunst und Wissenschaft kräftig erblühten und auch die Musik an glänzenden Hoffesten reichlich Gelegenheit fand sich geltend zu machen, der Hauptsitz der musikalischen Hellenisten mit ihrer Begeisterung für die vermeintliche Wiedererweckung der antiken dramatischen Tonkunst. Einen lebhaften Theilnehmer und Förderer fanden ihre Bestrebungen an jenem Herrn Giovanni Bardi, aus der gräflichen Familie der Vernio, der, ein vielseitig gebildeter Mann, auch selbst als Dichter und Componist sich bethätigt hat, wie im vorigen Capitel schon erzählt. Nach einer im Jahre 1640 verfassten, an Lelio Guidiccioni gerichteten Schrift des römischen Ritters Pietro della Valle (1586 bis 1652), welche in die Gesammtausgabe der Werke des Doni auf-

genommen ist,[1]) war das Haus des Giovanni Bardi der ständige Sammelplatz aller talentvollen und kenntnissreichen Leute, welche daselbst eine Art Akademie bildeten, worin sie ihre Mussestunden mit Kunstübungen und gelehrten Gesprächen zubrachten. Ein Hauptthema ihrer Unterhaltungen und Untersuchungen war die Musik, insbesondere die Wiederauffindung derjenigen Art und Weise dieser Kunst, vermöge welcher die Alten jene ausserordentlichen Eindrücke auf die Geister und Herzen ihrer Zuhörer hervorgebracht hätten. Zu dieser Genossenschaft (welche seit 1592, da Bardi an den Hof des Papstes Clemens VIII als *maestro da camera* berufen wurde, bei Jacob Corsi sich vereinigte) gehörten besonders Vincenzo Galilei, Pietro Strozzi, Girolamo Mei, Ottavio Rinuccini, Giulio Caccini, und später auch Jacopo Peri. Alle waren einstimmig in der Verurtheilung der modernen Musik mit ihrem verkünstelten unverständlichen Contrapunkt, und voll von Plänen, wie ihren Unvollkommenheiten abzuhelfen sei. Zuerst trat der florentinische Edelmann Vincenzo Galilei, der Vater des berühmten Mathematikers und Astronomen Galileo Galilei, als Vorkämpfer für das Griechenthum in der Musik auf. Er war ein geschickter Lautenspieler, auch Componist und (nach Gerber) ein Schüler des Zarlino, als dessen Widersacher er aber nunmehr sich zeigte, wie sein (man sagt, unter Mithülfe des Girolamo Mei verfasster) Dialog über die antike und moderne Musik[2]) beweist. In diesem Dialog führen Bardi und Strozzi eine Unterredung über Gegenstände der antiken Musik und kommen schliesslich zu dem Resultat, dass die moderne Musik nur von Ungebildeten geschätzt, von Gelehrten aber nur verachtet werden könne. Schon durch diese Schrift machte sich Galilei schnell einen Namen; mehr aber noch als durch die darin enthaltenen Untersuchungen und Ansich-

1) Diese für die Kenntniss der italienischen Musik- und Literaturzustände des 15.—17. Jahrhunderts sehr wichtige Schrift des della Valle heisst: *Della Musica dell' età nostra etc.*, ist um 1640 geschrieben und steht in *Doni Opp.* II, 249. Giovanni Battista Doni, ein Florentiner, 1593 geboren, war später Secretair beim Cardinalcollegium zu Rom und starb 1647. Er besass eine umfangreiche Gelehrsamkeit und war als Schriftsteller über antike Musik sehr thätig, wiewohl seine einseitige Vorliebe für dieselbe ihn zu übertriebener Geringschätzung der modernen Tonkunst verleitete. Seine zahlreichen Schriften s. bei Forkel, Lichtenthal, Becker.

2) *Dialogo della Musica antica e moderna, in sua difesa, contra Gius. Zarlino etc. Firenza* 1581 und 1602. Zarlino antwortete darauf mit seinen *Sopplimenti* 1588, gegen welche wiederum Galilei im nächsten Jahre seinen *Discorso intorno alle opere di messer Zarlino etc.* drucken liess.

ten, wobei zu viel des Einseitigen, Halbwahren und ganz Falschen mit unterlief, wirkte er auf praktischem Wege, indem er Gesänge für eine Stimme mit Begleitung eines Instruments componirte. Er wählte zuerst die Scene mit dem Grafen Ugolino aus Dante's Hölle, welche er selbst auf eine sehr angenehme Art mit Begleitung der Viola vortrug. Als dieser Versuch grossen Beifall fand, wiederholte er ihn mit einigen Stücken aus den Klageliedern Jeremiä. Doch ist von seinen Gesängen bis jetzt noch nichts wieder aufgefunden, daher Näheres über ihre Beschaffenheit nicht zu sagen, wenn auch fast mit Gewissheit sich annehmen lässt, dass sie von einer melodisch etwas mehr bewegten und bestimmter rhythmisirten Psalmodie nicht weit sich entfernt haben werden. Man nennt diese wirklich für einzelne Stimmen componirten Gesänge *Monodien*, und diese Monodien des Galilei scheinen in der That die ersten Versuche einer selbständig entstandenen (nicht aus dem Contrapunkt herausgewickelten), und auf bestimmten charakteristischen und rhetorischen Ausdruck der Worte abzielenden Gesangweise innerhalb des weltlichen Kunstgesanges gewesen zu sein. Ob diese Gesangweise der Beschaffenheit nach unserem recitirenden oder nicht vielmehr dem ariosen Gesangstil entsprochen habe, lässt sich nicht entscheiden, wiewohl man das letztere annehmen darf. Denn der Sänger **Giulio Caccini** (da er ein Römer war, auch G i u l i o R o m a n o genannt), welcher, seit 1564 in Diensten des florentinischen Hofes stehend, auch zur Bardi'schen Akademie gehörte, componirte ebenfalls solche Einzelgesänge, wobei er, wie della Valle sagt, „jene neue Gattung des Gesanges eifrig studirte und den Galilei nachahmte". Der Stil in diesen Gesängen des Caccini ist aber arioser, nicht recitirender Stil. Er gab sie unter dem Titel *Nuove musiche* zwar erst im Jahre 1601 heraus, hatte sie aber schon früher gesetzt und vor mehreren Jahren während eines Besuches in seiner Vaterstadt bei den Herren Nero Neri und Lione Strozzi mit vielem Beifall hören lassen. Indem Caccini die Monodie des Galilei vervollkommnete und verfeinerte, ist er als Erfinder derselben angesehen worden, wie er auch selbst die Ehre, wenigstens der erste Herausgeber solcher ariosen Monodien zu sein, für sich in Anspruch nimmt. Er nennt sie Arien, doch haben sie hinsichts der Form noch durchaus nichts von der erst viel später sich bildenden und entwickelnden Arie, sie sind nur der Keim des Arienstils oder der ariosen Singweise.

Verlassen wir jedoch auf einen Augenblick Florenz und den Künstlerkreis des Bardi'schen Hauses, um zu sehen, dass man nicht

allein dort und unter den musikalischen Hellenisten, sondern auch an andern Orten und innerhalb der kirchlichen Tonkunst, der unausgesetzten Mehrstimmigkeit überdrüssig zu werden und den Mangel eines kunstmässigen Einzelgesanges sehr wohl zu fühlen begonnen hatte, wie ja durch ganz Norditalien das Streben nach einer höheren Geltung des Wortes in der Vocalmusik, gegenüber seiner Unterdrückung durch den Contrapunkt, überhaupt mächtig rege geworden war. Es ist **Ludovico Viadana**, der Ansprüche auf das Recht, wenn auch nicht der ersten Erfindung der Monodie überhaupt, so doch ihrer ersten Einführung in den Kirchengesang erheben darf. Er war geboren um das Jahr 1565, befand sich um 1595 zu Rom, war darauf um 1600 Capellmeister an der Kathedrale zu Fano, zuletzt zu Mantua, wo er 1644 noch lebte. Auch er hatte sehr wohl die Armseligkeit jener, aus mehrstimmigen Tonsätzen gezogenen Einzelgesänge erkannt, daher fing er an, Stücke für eine und mehrere Solostimmen mit einem Orgelbasse zu setzen, die er *Concerti da chiesa*, geistliche Concerte nannte. Die erste Ausgabe dieser Concerte[3]) erschien zwar erst im Jahre 1602, doch hatte er sie schon mehrere Jahre früher, etwa um 1595 verfasst und zu Rom hören lassen, also ziemlich zu derselben Zeit, als man zu Florenz mit ähnlichen Versuchen im dramatischen Interesse beschäftigt war. Mir ist nur der letzte Frankfurter Druck dieser Concerte vom Jahre 1626 bekannt, doch enthält er ebenfalls die häufig schon besprochene Vorrede (auch in einer deutschen Uebertragung von Nicolaus Stein), in welcher Viadana auseinandersetzt, wodurch er zu dieser seiner neuen Erfindung angeregt worden sei. „Es hätten die Cantoren," sagt er, „immer, wenn sie etwas von drei, zwei oder einer Stimme zur Orgel singen lassen wollten, sich genöthigt gesehen, aus einem vorhandenen fünf-, sechs-, sieben- oder mehrstimmigen Motett zu solchem Zwecke drei, zwei oder eine Stimme zu wählen. Da aber diese Stimmen mit den übrigen auf Fugenart durch Nachahmungen oder Contrapunkte im engsten Zusammenhange stünden, was ja in der Art solcher Tonstücke liegt, so mussten sie für sich allein etwas Unvollständiges sein, voll langwieriger wiederholter Pausen, ohne ordentliche Cadenzen und ohne allen angenehmen

3) *Cento concerti ecclesiastici a una, due, tre e quattro voci con il basso continuo per sonar nell' Organo. Nova invenzione comoda per ogni sorte di cantori e per gli Organisti. In Venezia, appresso Giacomo Vicenti* 1602 und 1603; ferner 1609, 1611; Frankfurt 1612, 1620 und 1626 unter dem Titel *Opera omnia sacrorum Concertuum* 1, 2, 3 *et* 4 *vocum.*

Gesang; die Harmonie wurde ganz verstümmelt und unlieblich gemacht, der Text unangenehm zerrissen und corrumpirt, und durch das alles dem Zuhörer nicht weniger Verdruss als den Cantoren Mühe und Arbeit bereitet." Der Absicht, diesen Uebelständen zu begegnen, verdankten Viadana's Concerte ihre Entstehung, die Ausführung zeigt überall den tüchtigen Musiker; denn insbesondere die einstimmigen haben stets einen klaren einfachen und edlen, dabei recht angenehmen und biegsamen Gesang; Läufe und Coloraturen kommen nur sehr sparsam und an den Schlüssen vor — „unzeitiges, willkürliches Hinzuthun von Singmanieren und italienischen Modulos allenthalben und immerdar" verbittet sich der Autor ausdrücklich, „weil solches Singen dem Hörer missfalle, absonderlich zu Rom", wo man damals also, hiernach zu schliessen, von der florentinischen Gesangskünstelei und Vorliebe für Kehlfertigkeit noch nicht angesteckt gewesen zu sein scheint. Ueberhaupt meint Viadana, „dass dem Sänger nicht weniger Verstand als Stimme noththue", wodurch er unbestreitbar eine viel weiter vorgeschrittene Erkenntniss bekundet, als mancher moderne Virtuos und Kunstrichter.

Neu und wichtig ist bei diesen Concerten des Viadana noch insbesondere die Anwendung eines selbständigen obligaten Instrumental- oder Orgelbasses, eines sogenannten *Basso continuo*. Wenn nämlich zwei, drei oder auch vier Stimmen völlig frei melodisch geführt werden sollen, so werden sie nicht gut in allen Zusammenklängen eine vollständige Harmonie ausmachen, eine einzelne Stimme bedarf selbstverständlich der Begleitung, wenn ihre Harmonie überall deutlich zur Erscheinung kommen soll. Durch jenen Orgelcontinuo aber, sowie durch andere darauf begründete und an entsprechenden Stellen dazu gegriffene Füllstimmen, werden nun die Gesangstimmen getragen und das Harmoniegewebe vervollständigt. Die Stimmen können um so freier sich bewegen, da der Continuo die Ausfüllung etwaiger Leerheiten übernimmt, weshalb er denn auch für den Zusammenklang unumgänglich nothwendig ist und nicht fortbleiben darf. Neu war diese Anwendung des Instrumentalbasses durch Viadana gegenüber der alten, zur Begleitung an sich schon vollstimmiger (vier-, fünf- und mehrstimmiger) Tonsätze dienenden deutschen Tabulatur oder Partitur, welche nichts Anderes enthielt als die, der Uebersichtlichkeit wegen aus den einzelnen Stimmbüchern zusammengeschriebenen Singstimmen selbst, die aber keiner weiteren Vervollständigung mehr bedurften, da sie schon an sich immer eine vollständige Harmonie ausmachten. Indem nun der Continuo des Viadana durch das ganze Stück hindurch unausgesetzt die Grundstimme der Harmonie bildete, nannte man ihn

auch *Bassus generalis* oder Generalbass, woraus das Missverständniss entstanden ist, als sei Viadana der Erfinder dessen gewesen, was wir Generalbass nennen, also des mit gewissen Ziffern und Signaturen versehenen Basses, wonach der Organist bei Musikaufführungen die Tonstücke begleitet. Viadana aber wendet in seinen Concerten nur allein das ♯ und ♭ zur Bezeichnung der Terz der Akkorde an, wo es noththut; Ziffern und andere Zeichen kommen bei seinem Continuo gar nicht vor, ungeachtet sie schon vor dem Erscheinen seiner Concerte bekannt gewesen, bereits in der Oper *Euridice* des Peri aus dem Jahre 1600, also zwei Jahre vor der ersten Ausgabe seiner Concerte, zu finden sind. Prätorius, der 1619 in seinem *Syntagma musicum* III, 125 (145) ff. von der Generalbassbezifferung als von einer zu seiner Zeit ganz landläufigen Sache spricht, macht es dem Viadana mit Recht zum Vorwurf, dass er die Bezifferung anzuwenden nicht für nöthig erachtet habe, denn der Organist könne ohne solche doch ganz unmöglich immer wissen, was er für Intervalle und Harmonien zum Basse zu greifen habe. Er unterstützt seine Bemerkung durch Anführung des Bernardo Strozzi, der in einer Vorrede zu seinen geistlichen Concertgesängen im nämlichen Sinne sich ausspräche. Einer der ersten, welche die Generalbassbezifferung und das Spielen danach ordentlich lehrten, war Agostino Agazzari, ein Schüler des Viadana, zu Siena 1578 geboren, Domcapellmeister daselbst von 1630 bis zu seinem 1640 erfolgten Tode. Vom Generalbasse und der Begleitung des Gesanges durch Instrumente handelt er in einer ausführlichen Vorrede *Del sonare sopra il Basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel concerto* zu dem Werke *Sacrarum Cantionum quae binis, ternis quaternisque Vocibus concinendae Lib.* II *Op.* 5 *Mottectorum, Venetiis* 1609.

Das Verdienst des Galilei, Caccini und Viadana um die Tonkunst ist also die Einführung eines Einzelgesanges, welcher, nicht Recitation sondern wirklicher Gesang, zum charakteristischen Ausdrucke der Gefühle einer einzelnen Person durch zusammenhängende Melodie als geeignet und entwickelungsfähig sich erwies, und den Beginn des ariosen oder Arienstiles bezeichnet.[4]) Dieser Arienstil aber war noch nicht das, was man vorläufig für das Musikdrama

4) Auch ein Deutscher, Johann Hieronymus Kapsberger, zu Rom zwischen 1600—1630 blühend, nimmt die Ehre, einer der ersten Tonsetzer im ariosen Stil gewesen zu sein, für sich in Anspruch. Er schrieb Motetten für eine Stimme, deren erstes Buch zu Rom 1612 erschien unter dem Titel *Motetti passeggiati*, weil der Gesang darin mit allerlei nichtssagenden Zierrathen, Mordenten und hin- und herlaufenden Noten auf eine geschmacklose und widersinnige Art verbrämt war. Er war übrigens ein ausgezeichneter Theorbist und Citharist.

eigentlich suchte; man war vielmehr überzeugt, dass die Griechen für den dramatischen Dialog eine Vortragsweise gehabt hätten, welche nicht eigentlich Sprache, nicht eigentlich Gesang, doch die Mitte hielt zwischen leidenschaftlich bewegter Declamation und wirklicher Melodie. Diese, unserm modernen Secco-Recitativ entsprechende Vortragsweise war das eigentliche Ideal, welches den Hellenisten vorschwebte. Mit Beginn des letzten Decenniums des 16. Jahrhunderts scheint man sie noch nicht gefunden zu haben. Denn im Jahre 1590 hatte zwar **Emilio del Cavaliere** (geboren um 1550, bis um 1596 Intendant der herzoglichen Hofmusik zu Florenz, nachher in Rom) zwei von der berühmten Luccheserin Laura Guidiccioni gedichtete Schäferspiele, *Il Satiro* und *La disperazione di Fileno*, einige Jahre darauf auch noch ein drittes *Il giuoco della cieca* in Musik gesetzt; doch entsprach diese Musik nicht den Wünschen der Bardi'schen Gesellschaft, und Arteaga behauptet (I, 219), „sie hätte nichts als Nachahmungen, Wiederholungen, lange Passagen und tausend andere, damals in der italienischen Madrigalmusik eingeführte Künsteleien enthalten". Dennoch kamen diese Werke des Emilio wenigstens in einem Punkte den Vorstellungen vom antiken Musikdrama näher: sie wurden von Anfang bis zu Ende gesungen, es sind die ersten durchweg in Musik gesetzten Schauspiele, welche die Bühne betraten.

Aber noch vor Ablauf des Jahrhunderts sollte den Schwankungen und unsicheren Versuchen der Hellenisten ein Ende gemacht werden und den im Dunkeln Tappenden ein Licht aufgehen: Das Recitativ wurde wirklich erfunden, und zwar von **Jacopo Peri** (spottweis *Zazzerino* oder Buschkopf genannt). Er war ein Florentiner von Geburt, Schüler des wackern Capellmeisters Malvezzi, tüchtiger Sänger und Meister auf dem Clavier. Erst seit der Uebersiedelung des Giovanni Bardi nach Rom hatte er der nun im Corsischen Hause sich versammelnden Genossenschaft sich angeschlossen, oder wenigstens jetzt erst angefangen innerhalb derselben sich geltend zu machen. Ottavio Rinuccini, der Dichter jenes Intermezzo *Combattimento d'Apolline col Serpente*, welches mit Chören von Luca Marenzio 1589 aufgeführt worden war, hatte dieses Stück mittlerweile zu einem ganzen Drama ausgebildet. Die Bekämpfung des pythischen Drachen durch den Apoll macht in diesem neuen Drama nur den Anfang, worauf der Gott, durch einen Pfeil Amors verwundet, in Liebe zur Daphne entbrennt, doch wird ihm diese durch Verwandlung in einen Lorbeerbaum entzogen. Dieses Stück, welches in seiner nunmehrigen Umgestaltung den Titel *Dafne*

führte, überliess Rinuccini dem Peri zur Composition, und es wurde mit der von diesem dazu gesetzten Musik 1594 oder 1595 im Corsi'schen Hause zum ersten male aufgeführt. Der Beifall war allgemein, man war völlig überzeugt, dass mit dem darin zur Anwendung gekommenen *Stile rappresentativo, recitativo* oder *parlante*, dem in unserm Sinne entwickelungsfähigen Recitativstil, der dramatische Stil der Alten nun endlich wieder aufgefunden sei.

Dass bis Ende des Jahrhunderts noch neue Musikdramen auf die *Dafne* des Peri gefolgt wären, ist nicht bekannt geworden, daher anzunehmen, dass man mit Wiederholungen jenes Werkes sich begnügt haben wird, bis im Jahre 1600 Rinuccini und Peri eine neue *Tragedia per musica*, das Schäferspiel *Euridice* verfassten, welches mit noch viel grösserem Beifalle als die *Dafne*, zur Feier der Vermählung Heinrich's IV von Frankreich mit Maria von Medicis, am herzoglichen Hofe zu Florenz vor einer glänzenden Versammlung ausgezeichneter Künstler und angesehener Herren vom Adel aufgeführt wurde. Peri selbst sang den Orpheus und viele vornehme Personen wirkten als Ausübende mit. Es waren bei dieser Vorstellung der Euridice einige Stücke von der Composition des Caccini, von dem es scheint, dass er an dem Ruhm seines Genossen Theil haben wollte, der Musik des Peri eingefügt; doch sind sie bei der noch in demselben Jahre erfolgten Herausgabe des Werkes wieder entfernt worden, und Caccini soll sie in einer von ihm unternommenen eigenen Composition dieser Dichtung, welche ebenfalls 1600 zu Florenz bei Giorgio Marescotti gedruckt wurde, verwendet haben. Auch war Caccini bei dem nämlichen Feste noch mit einem von Gabrielle Chiabrera verfassten *poemetto dramatico*, *Il rapimento di Cefalo*, wozu er die Musik grösstentheils componirt hatte, betheiligt. Und im Februar des nämlichen Jahres 1600 erscheint auch zu Rom Emilio del Cavaliere mit dem von Laura Guidiccioni gedichteten und von ihm in dem durch Peri aufgebrachten recitirenden Stile gesetzten geistlich-allegorischen Musikdrama oder Oratorium *L'anima e corpo*, welches auf einer Bühne im Oratorio des Klosters Maria in Vallicella gegeben wurde.[5])

5) Kiesewetter, Geschichte der abendl. Musik 2. Aufl. 1846, S. 75, und G. W. Fink, Wesen und Geschichte der Oper, Leipzig 1838, S. 119 sagen, Rinuccini und Peri hätten noch im Jahre 1600 eine Oper *Arianna* auf die Bühne gebracht, Fink bemerkt sogar, dass diese Oper gedruckt sei. *La Borde, Essai* III setzt sie ins Jahr 1608. Doch sind dieses alles wahrscheinlich nur Verwechselungen mit der *Arianna* von Rinuccini und Claudio Monteverde

Die Ausdrucksformen für das neue Musikdrama, — welches man anfangs *Dramma per musica*, *Melodramma* oder einfach *Tragedia*, *Tragicomedia* und erst seit Mitte des 17. Jahrhunderts *Opera in musica* oder *Opera* schlechtweg nannte — die Formen des musikalischen Ausdrucks für die Oper waren nunmehr wenigstens ihren wesentlichen allgemeinen Eigenschaften nach vorhanden: Neben dem Chor, als Ausdrucksform der Stimmungen des Volkes oder einer Menge überhaupt, hatte man nun auch die ariose cantable Melodie für die mehr anhaltenden Gemüthszustände, sowie das Recitativ für den Dialog und die erst in der Entwickelung begriffenen Gefühle, welche erst zu festen inneren Zuständen sich concentriren oder verdichten sollten.

Aller Gesang ist nichts Anderes als Erguss des von einem Gefühle überströmenden Herzens in Tönen, wobei die articulirten Sprachlaute und Worte diejenige leidenschaftliche Modification des Tonfalles annehmen, die wir den Singeton nennen. Ist die auszudrückende Empfindung stetig und andauernd, ein fester Zustand, so erscheint auch der Gesang, in den sie sich ergiesst, als vollkommen ausgebildete Melodie, und zwar, je nach Inhalt, Dauer und Festigkeit des Gefühlszustandes, als grosse voll ausgestaltete Arie, oder als Ariette, Cavatine, Lied, oder auch nur als vorübergehendes formloses Arioso. Ein solcher fester Gefühlszustand kann im Drama wohl plötzlich eintreten, doch ist dies nur seltener der Fall, meist wird er vorbereitet: Die Empfindungen erwachen und bemeistern sich erst nach und nach mehr oder weniger schnell unseres Herzens, entweder continuirlich anwachsend oder stossweise hervorbrechend und wieder unterbrochen, im Auf- und Niedertauchen sich sammelnd, entwickelnd, befestigend. Solche werdende Empfindungen aber können noch nicht des ausgebildeten und fest geformten Gesanges als Ausdrucksform sich bedienen, denn dazu sind sie noch zu wenig bestimmt und in sich beschlossen, wenn auch vielleicht noch so stark und heftig leidenschaftlich erregt. Daher schaffen sie sich eine Ausdrucksweise, welche zwischen Gesang und leidenschaftlicher Sprache oder Declamation die Mitte hält, und, da sie keine andere Form hat als die der Sprache, auch allen momentanen Regungen der durch die Sprache sich kundgebenden Empfindungen zu folgen geeignet ist — eben das Recitativ, welches durch seine Beziehung auf einen bestimmten Grundton, sowie dadurch, dass es in gemessenen musikalischen Intervallen sich bewegt, auf Seiten

aus dem Jahre 1608. Peri und Caccini traten seit 1600 gänzlich vom Schauplatze ab. — Eine Beschreibung des oben erwähnten Oratoriums des Cavaliere nebst Recitativ und Chören daraus s. bei Burney, *History IV*, 87 ff.

der Musik; hinsichts der durch die Declamation der Rede bedingten Hebung und Senkung seiner Tonschritte, sowie beziehentlich seiner Accentuation, rhythmischen Gestalt und Gliederung jedoch auf Seiten der ausdrucksvoll betonten Rede steht.

Peri giebt uns in der Vorrede zu seiner zweiten, 1600 componirten und zu Venedig bei Marescotti gedruckten Oper *Euridice* selbst Rechenschaft von den Gedanken und Wünschen, welche sein Streben nach Herstellung dieses dramatischen Musikstiles im Geiste der Alten geleitet und beseelt hätten. Er sei der Meinung gewesen, sagt er, die Griechen und Römer hätten für die dramatische Poesie einer musikalischen Ausdrucksweise sich bedient, welche zwar über die gewöhnliche Sprache hinausgreife, aber doch nicht bis zum eigentlichen Gesange sich erhebe, sondern vielmehr zwischen beiden in der Mitte stünde — sowohl hinsichts des Tonfalles als auch der Bewegung; auch bezüglich der letzteren musste eine solche Ausdrucksweise zwischen der gedehnten, gezogenen Bewegung des Gesanges und der rasch dahinströmenden Rede die Mitte halten. Ferner habe er beobachtet, wie manches in der Declamation einen solchen Nachdruck erhalte, dass es der Hervorhebung durch eine dazu angeschlagene Harmonie zugänglich sei, während wiederum im ferneren Verlaufe des Sprechens vieles vorkomme, welches als betonungslos sich unterordne, daher nicht für jeden Ton des Gesanges einen Akkord fordere, sondern vielmehr zum Ausklingen des liegen bleibenden vorangegangenen Akkordes gesungen werden könne. „So merkte ich", fährt er ungefähr fort, „auf den Wechsel in Hebung und Senkung der Stimme, wie er bei den mannigfachen Gemüthserregungen, der Trauer, Freude und anderer erscheint, und liess an solchen Stellen, je nach Maassgabe der Stärke der Leidenschaft, die Unterstimme sich fortbewegen oder zu con- und dissonirenden Intervallen des Gesanges ruhen, bis die Stimme des Recitirenden durch mehrere Töne hindurch wieder zu einer solchen Stelle gelangte, welche in der gewöhnlichen Rede betont wird und einen neuen Akkord begehrt." Wie Peri nun zwar nicht behaupten möchte, dass der dramatische Gesang der Alten genau eben so beschaffen gewesen sei, so glaubte er doch, dass ein solcher Gesang so beschaffen sein müsse, sobald er der Rede genau sich anzuschliessen trachte.

Die frühesten Musikdramen enthalten neben den Chören eigentlich nur Recitation; in lyrischen Strophen tritt diese zwar dem ariosen Gesange etwas näher und wird dann auch von einem etwas bewegteren Basse begleitet und durch Instrumentalritornelle abgewechselt, doch ohne zu einem volleren und breiteren Gesange sich zu erheben. Man war der Meinung, dass man im griechischen

Musikdrama neben den Chören nur allein des recitirenden Stiles sich bedient habe, daher blieb auch in solchen Momenten, durch deren ausgesprochen ariose Behandlung man schon damals eine reichere Mannigfaltigkeit der musikalischen Gestaltung hätte erzielen können, auf Kosten derselben der Ausdruck doch vorwaltend recitirend und ganz an die Sprache gebunden. Die Monotonie des unausgesetzten, über einem nur sehr wenig wechselnden Basse steif und schwerfällig sich fortbewegenden Recitativs muss unerträglich gewesen sein, und man kann das Entzücken und die Begeisterung, womit diese neue Erscheinung von der damaligen gebildeten Welt aufgenommen wurde, nur dann begreifen, wenn man einen guten Theil der Wirkung eben ihrer Neuheit und der endlichen Verwirklichung so lange gehegter Träume, sowie auch nicht minder dem Schaugepränge und Luxus der Bühne in Rechnung bringt. Uns kann übrigens weit gleichgültiger sein, was diese ersten Musikdramen an und für sich waren, als was die Musik überhaupt an entwickelungsfähigen Keimen durch die gesammten Bestrebungen, als deren früheste Resultate jene ersten Opern erscheinen, gewonnen hat. Und dies war immerhin nicht wenig. Es bestand zuerst — worauf man damals mit richtigem Kunstgefühl auch den meisten Werth legte — in Herstellung eines besseren Gleichgewichtes zwischen Wort und Ton, insofern jenes durch diesen nicht mehr unterdrückt und unverständlich gemacht werden durfte, woraus die Forderung eines präciseren Ausdrucks und einer dem Text um so enger sich anschliessenden Tongestaltung von selbst sich ergeben musste. Eine Folge davon war auch die bestimmte Scheidung des Chores und Einzelgesanges innerhalb der Kunstmusik; jedem wurden seine Grenzen angewiesen, demnach der Chor als Organ einer Gesammtheit, der Einzelgesang aber als Aussprache der Empfindungen des Individuums zu dienen hat. Jenes chormässige Singen einzelner handelnder Personen, sowie jene aus Chorsätzen gezogene Pseudo-Monodie, welche, eins wie das andere, alle musikalische Charakterzeichnung zur Unmöglichkeit machten, waren wenigstens auf der Bühne für immer beseitigt; und wenn auch in einzelnen kirchlich-dramatischen Werken (Passion, Auferstehung) aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Personen der Geschichte noch als Stimmenmehrheit auftraten, so geschah dies doch nur noch im Anschlusse an eine ältere und durch kirchlichen Gebrauch sanctionirte Weise, nicht aus Noth oder Mangel eines Besseren. Die Chöre in den ersten Musikdramen sind an sich ganz unerheblich, die Kirchenmusik hat anderthalb Jahrhunderte früher Chorcompositionen auf-

zuweisen, mit denen jene an Kunst, Reichthum, innerlicher Belebung und Plastik der ganzen Tongestaltung auch nicht von ferne sich vergleichen lassen. Aber durch seine Stellung im Drama wurde dem Chore doch die Möglichkeit eröffnet, aus seiner bisherigen rein lyrischen Haltung (die Volkschöre in den Passionen vor 1600 können als dramatische Chöre nicht in Betracht kommen) herauszutreten und unmittelbarer Theilnehmer an einer Handlung, wirklicher dramatischer Factor zu werden. Und wenn er auch in den ersten Opern noch nicht handelnd eingreift, so sollte es doch bald geschehen, wie auch früher bereits Versuche dazu gemacht waren. Erscheint ferner das Recitativ bei Peri und Caccini zwar noch steif, unbeholfen und eintönig über einem starren Basse hinschreitend, und noch nicht einmal überall der Rede entsprechend rhythmisch bestimmt geordnet, so enthält es doch bereits Momente, in denen nicht nur ein Streben nach Ausdruck merklich, sondern ein treffender und wahrer Ausdruck schon erreicht ist, indem dissonante Tonverhältnisse und Akkorde den consonanten mit deutlicher Absicht auf bestimmte Toncharakteristik gegenübertreten, sprechende Declamation und Betonung sich zeigt, die Intervallenschritte bezeichnend gewählt sind, und die Hebung und Senkung des Tonganges der zu schildernden Gemüthsbewegung zu entsprechen sucht. Alles in allem genommen sind dies doch Eigenschaften, durch welche das neue Recitativ bereits hoch über die Psalmodie sich erhebt und, wenngleich diese zwar auch eine Art Recitation war, doch als ganz unabhängig von ihr entstanden und in der That als etwas Neues gelten konnte.

Ob man das Recitativ damals streng taktmässig gesungen, oder ob man es, je nach Bedürfniss des Ausdrucks, frei und ungebunden nach Art unseres heutigen Seccorecitativs vorgetragen hat, scheint nicht ausgemacht zu sein. Da man aber vor allen Dingen Wahrheit des Ausdrucks nach dem Vorbilde der zu leidenschaftlicher Bewegtheit gesteigerten Rede oder Declamation erstrebte, so ist anzunehmen, dass man auch in der Recitation diesem Princip gefolgt sein und ihren Vortrag nach Anforderung des Inhaltes hier beschleunigt, dort angehalten haben wird. Caccini fordert in seiner weiter unten noch näher zu erwähnenden Gesanglehre auch ganz ausdrücklich freie Ungezwungenheit in Hinsicht auf das Zeitmaass der vorzutragenden Töne zu Gunsten des guten Ausdrucks.

Endlich wurde auch in diesen dramatischen Versuchen der Instrumentalmusik ein weiteres Gebiet zu freierer Entfaltung eröffnet. Bereits bei jenen Intermezzi in der zweiten Hälfte des 16. Jahr-

hunderts hatten mannigfaltige Instrumente in grosser Anzahl Verwendung gefunden (S. 261), und wenn wir in der *Euridice* des Peri nur Clavier, Laute, Chitarronne (grosse Theorbe) und eine grosse Lyra; in dem Oratorium *L'anima e corpo* des Emilio del Cavaliere nur eine Lira doppia, ein Cembalo, Chitarronne und zwei Flauti oder Tibie al antica genannt finden, so beziehen sich diese Angaben nicht auch auf die Begleitung der Chöre und Tänze, sondern nur auf das Accompagnement des Einzelgesanges. Und zwar ist die Recitation immer nur durch ein einzelnes Instrument begleitet worden, weil ein solches dem Sänger besser sich anzubequemen vermag als eine Mehrheit, woraus man ebenfalls einen Schluss auf freie Behandlung des Taktes und Tempo's in der Recitation ziehen kann. Die Klangverschiedenheiten von Clavier, Laute und der mit dem Bogen gespielten Viola, überhaupt von geschlagenen, gerissenen und gestrichenen Saiten reichten hin, um etwas mannigfaltigere Färbung in das Accompagnement zu bringen. Ausserdem durften Gesang und Worte des Recitirenden nicht durch die Begleitung gedeckt werden, deshalb stellte man die accompagnirenden Klangwerkzeuge sogar hinter der Scene auf, während im Oratorium des Emilio den handelnden Personen empfohlen wird, Instrumente in den Händen zu tragen, wodurch die Täuschung, wie man glaubte, mehr befördert werde als durch ein sichtbares Orchester. Ein zur Begleitung der Chöre und Tänze sowie zur Ausführung etwaiger kleiner Zwischenspiele, Einleitungssätzchen etc. bestimmtes grösseres Orchester von zahlreichen Saiten- und Blasinstrumenten befand sich ausserdem noch auf einer, an der einen Seite der Bühne angebrachten Gallerie. Eingeleitet wurde das ganze Drama durch ein vom Orchester begleitetes Madrigal, oder es rief auch wohl nur ein dreimaliger Trompetentusch die Zuhörer zur Aufmerksamkeit. Indem nun die Recitation auf charakteristischen Ausdruck abzielte, mussten die Instrumente allmälig diesem Streben sich anzuschliessen, das Bild, welches der Gesang vom Seelenzustande der Person zu geben die Absicht hatte, zu vervollständigen suchen, wodurch sie, wenngleich anfangs in nur sehr beschränktem Maasse, doch an der Schilderung und Charakterisirung unmittelbaren Antheil zu nehmen begannen. Es dauert auch nicht lange, bis wir (schon unter Claudio Monteverde) ihre darstellende und schildernde Kraft um so viel sich entwickeln sehen, dass sie zur Vergegenwärtigung der Situation bereits das ihrige beizutragen, und den Charakterismus des Gesanges durch so manchen belebenden Zug zu vervollständigen anfangen. Ihre nunmehrige höhere Bestimmung

musste mit Nothwendigkeit auch mechanische Verbesserungen nach sich ziehen, wie wir denn bereits zu Anfang des 17. Jahrhunderts wenigstens die Saiteninstrumente schon zur höchsten Vollkommenheit vorgeschritten finden, während die Blasinstrumente namentlich hinsichts der Reinheit allerdings noch geraume Zeit hindurch genug zu wünschen übrig liessen. Noch Alessandro Scarlatti sagte im Jahre 1725 zu Hasse, der ihm den Flötenspieler Quanz vorstellen wollte, „Mein Sohn, ihr wisset, dass ich die blasenden Instrumentisten nicht leiden kann: denn sie blasen alle falsch“, wie Quanz selbst in seiner Biographie bei Marpurg, Beiträge I, 228 erzählt.

Fragt man sich nun nach den Beziehungen, in welchen die neue Oper zu ihrem Ideal, dem altgriechischen Musikdrama stand, so ergiebt sich, dass es nur rein äusserliche und formale waren; in Betracht der leitenden und bewegenden Ideen und des Verhältnisses zum gesammten Volks- und Culturleben aber blieb sie ihm so fern wie nur immer möglich. Der Hauptsache nach beruht die Aehnlichkeit der modernen Nachahmung mit ihrem antiken Vorbilde nur auf der allgemeinen Uebereinstimmung ihrer Form hinsichts des Verhältnisses zwischen recitirendem Dialog und Chor, und auf der Wahl von Stoffen, welche der antiken Götter- und Heldensage angehören. Der Dialog der neuen Oper war Recitation; dass man den ariosen Gesang so gut wie ganz ausschloss, geschah den Alten zu Liebe, da man glaubte, dass sie ihn nicht gekannt oder doch im Musikdrama wenigstens nicht gebraucht hätten. Aber wie diese Aehnlichkeit rein äusserlich war, so schwand sie auch, sobald die Musik auf dramatischem Gebiete ihre Flügel freier zu regen begann; mit der Aufnahme des Arienstils und mit Entwickelung der ariosen Formen, überhaupt mit der Verselbständigung der Musik und den ausgedehnteren Rechten, welche sie auf die ganze Gestaltung des Musikdrama geltend zu machen anfing, schlug die Oper einen Weg ein, welcher sie auch beziehentlich ihrer Gesammtgestalt von ihrem ersten Urbilde immer weiter hinwegführte, je mehr Einflüsse die Musik auf die ganze Formgebung auch der Dichtung gewann. Der Chor im modernen Musikdrama war äusserlich allerdings eine Nachahmung des alten Tragödienchores und hatte nichts gemein mit dem aus dem christlichen Cultus und der Gemeinde herausgewachsenen Chor in den mittelalterlichen geistlichen Schauspielen; sowohl seine mitunter (wie in der *Euridice* des Rinuccini und Peri) sich vorfindende Gliederung in Strophe und Gegenstrophe mit wechselndem Gesange des Chorführers, einzelner Stimmen, Chorabtheilungen und des Gesammtchores, als

auch die ganze Art seiner Betheiligung an der Handlung und seines Eingreifens in dieselbe mit allgemeinen Betrachtungen, bekunden seine antike Abstammung. Der inneren Wesenheit nach aber hatte er mit dem Tragödienchore der Alten doch nichts gemein. Dieser war, wie die ganze Tragödie, religiösen Ursprungs, er war und blieb die Schicksals- und Volksstimme, welche das Thun der handelnden Personen richtete und ihr Verhalten zum Allgemeingültigen erwog. In der modernen Oper hingegen konnte er eine ähnlich tiefe Bedeutsamkeit unmöglich gewinnen, weil eine solche ihr überhaupt ganz und gar fehlte; denn sie stand der Allgemeinheit, dem Volksbedürfniss und den höchsten Interessen der modernen Zeit und ihrer Cultur eben so fern, wie ihr Verhältniss zur antiken Empfindungsweise äusserlich bleiben musste. Auch das moderne Musikdrama entlehnte seine Stoffe der antiken Mythologie; aber was bei den Alten Gegenstand religiöser Verehrung, sowie mit der ganzen Gesittung und allen nationalen Interessen unlösbar verwachsen war, und tief im allgemeinen Volksbewusstsein wurzelte, das hatte für die feine italienische Gesellschaft um 1600 und später auch nicht die geringste innere Bedeutung, sondern war nur äusserlich angeeignet. Den wirklichen Gehalt der antiken Sage und Geschichte total zu negiren, brauchte die Oper weiter kein Bedenken zu tragen, denn im Grunde waren ihr die alten Götter und Heroen doch blosse Schattenbilder einer Zauberlaterne, ohne Körper und Wesenheit, ohne alle natürlichen Beziehungen zu der Zeit, welche sie auf die Bühne der italienischen Theater und in die glänzenden Kreise der florentinischen Hoffestlichkeiten heraufbeschworen hatte. Ihnen gegenüber zu einer geschichtlichen Objectivität sich verpflichtet zu halten, kam daher niemand in den Sinn. Wie die Liebe, und zwar nicht die reine und naturwahre, sondern vielmehr die aus dem Boden einer verfeinerten Sinnlichkeit künstlich emporgetriebene, der Hebel wurde, welcher nicht minder den dramatischen Apparat der Oper, als die ganze Gesellschaft überhaupt in Schwung setzte, so wurden Mythologie, Heldensage und Geschichte immer mehr blosser eitler Vorwand für die modernsten gehaltlosesten Liebesgaukeleien, denen gegenüber die pathetischen Ergüsse und moralisirenden Reflexionen des Chors doch kaum etwas Anderes als leere Phrasen sein konnten. Empfindung und Sprache entfernten sich vom antiken Geiste so weit als nur immer möglich, Götter und Helden seufzten und girrten wie verliebte Schäfer, kräftiges Gefühl und Natürlichkeit des Ausdrucks kamen vor affectirter Zärtlichkeit und schwülstigem Bilderkram garnicht auf. Einfache thra-

cische Hirten führten nichts als die gezierten höfischen Redensarten der feinen florentinischen Salons im Munde, wie denn u. a. Thyrsis den Amor bittet, „dass er einen Platzregen von Süssigkeit auf ihn fallen lassen und ein Lächeln des Paradieses erregen möge“; oder Arietro den Ort sucht, „wo sein schönes Feuer zu Eis gefriere“, oder „die Erde und ätherischen Regionen bei den wollüstigen Seufzern eines verliebten Herzens brennen“. Daneben treiben allegorische Personen und Verkörperungen von Begriffen und Eigenschaften auf der Bühne ihr Wesen. In jenem Oratorium *L'anima e corpo* des Emilio del Cavaliere treten die Zeit, die Welt und das menschliche Leben auf, letztere beide anfangs bunt und reich gekleidet, nachher aber von ihren glänzenden Hüllen entblösst, endlich als todte Gerippe; ferner der Körper, welcher bei Ausstossung der Worte *Si che hormai alma mia* etwas von seinem Kleiderschmucke, seine Halskette oder Hutfeder, wegwerfen soll. Unter den Glückwünschenden bei einem florentinischen Vermählungsfeste treten sieben Jungfrauen auf — eine in der Mitte, hoch, hehr und feierlich, in ein langes grünes Gewand gekleidet, die Laute schlagend; ihr zu jeder Seite drei andere, welche jedoch, je mehr sie von ihr sich entfernen, desto kleiner, jünger und reicher an Putz und Tand erscheinen. Ihr Gesammtbild stellt die Sphärenmusik vor, einzeln bedeuten sie die griechischen Octavgattungen: in der Mitte die ernste dorische; ihr zur Rechten die phrygische, lydische und mixolydische; zur Linken die hypodorische, hypophrygische und hypolydische. Je mehr ihr Tonumfang zur Höhe sich wendet, desto weniger ernst und würdig erscheinen auch ihre Vertreterinnen, bis die äussersten derselben, die höchsten Octavgattungen repräsentirend, als reich geschmückte aber unreife Mädchen dastehen. In anderen dramatischen Stücken erscheinen Gesundheit, Ehre, Erfolg, Undankbarkeit, Betrug und andere Personificationen von Begriffen als Handelnde auf der Bühne; dass aber solchen Larven nicht mehr Leben und Fähigkeit, dramatische Gestalten von Fleisch und Blut zu werden, innewohnen konnte, als jenen mythologischen Masken, braucht nicht erst bewiesen zu werden, — der Papst und Cardinal, die Doctoren Lügeck und Schreieck, Sixt Stich-den-Nebel und andere Figuren in den deutschen Fastnachtsspielen hatten immerhin noch weit mehr Lebensfähigkeit; denn sie waren wenigstens aus ihrer Zeit herausgewachsen, griffen auch gewaltig in dieselbe ein und blieben, wiewohl eine mit bei weitem geringerem Aufwande von Kunst zubereitete, so doch eine unvergleichlich gesundere und solidere Kost. Allerdings war diese

Kost auch bestimmt dem Volke vorgesetzt zu werden, dessen Geschmack zwar nicht verfeinert war, doch aber alles Ueberfeinerte, welches nur den Gaumen reizte ohne Sättigung zu gewähren, stehen liess und aus prächtigem aber leerem Schaugeräth doch am Ende nicht viel sich machte. Mit dem neuen Musikdrama aber hatte das Volk garnichts zu schaffen; wie es unter dem Luxus und Prunk eines zwar hochgebildeten aber lustsüchtigen und sittlich verkommenen Hofes geboren war, so war und blieb es auch geraume Zeit hindurch Monopol der Fürsten und Grossen. Und da man doch am Ende nicht im Stande war, andauernd den blossen Schein für Leben und Wahrheit, den Schatten für die Gestalt hinzunehmen, so bemühte man sich, durch äusseren decorativen Schmuck wenigstens dem Auge angenehm zu machen, was den inneren Sinn nicht zu erbauen vermochte. Die Pracht in der Scenerie und ihren Veränderungen war ausserordentlich: Grünende Felder, anmuthige Gärten, weite Aussichten in ferne Meere mit aufgethürmten Wellen, Donner und Blitze, die aus den schwarzen Wolken des künstlich verdunkelten Himmels sprühten, angenehme Wohnungen in den elysäischen Gefilden, die Schrecken des Tartarus, unvorgesehenes Emporwachsen von Bäumen und Büschen, aus denen hüpfende Satyrn heraussprangen, Faunen und Silene von fremder abenteuerlicher Gestalt, Flüsse vom hellsten Wasser, worin man spielende Nymphen herumplätschern sah, mohrische Tänze, kurz alles was in der physischen Welt nur irgend als reizend und die Sinne aufregend sich darbieten und zur Fabel sich schicken wollte oder nicht, wurde zum Schmucke derselben herbeigeholt (vgl. Arteaga I, 254). So stand die Oper da, geziert mit aller Pracht der glänzenden Hoffestlichkeiten, aber ohne alle Beziehung zum modernen Culturleben und sich völlig absondernd von allen Volksinteressen, äusserlich prunkend, aber ohne Seele, und ohne Hoffnung, auf diesem Wege zu einer inneren Harmonie zu gelangen. Und so erreichte sie auch im 17. Jahrhundert keine höhere Vollkommenheit als Ganzes, wenn auch die dramatische Musik durch Männer von grossem Genie gefördert wurde und die musikalisch-dramatischen Formen nach und nach immer mehr sich entwickelten und festere Gestalt annahmen.

XI.

Claudio Monteverde. Giacomo Carissimi. Alessandro Scarlatti. Ausbreitung der Oper nach Deutschland, Frankreich und England. Römische Meister dieser Epoche.

Ihrer so primitiven Beschaffenheit unerachtet übte die neue Oper, als ein Kunstwerk, in welchem man die dichtende, tönende und darstellende Kunst in Eins verschmolzen geniessen konnte, allgemeine Anziehungskraft aus. Während sie das Gefühl erregte, so stark es die dramatische Musik damals eben vermochte, reizte und beschäftigte sie die Sinne durch die Pracht der Aufzüge, Gewänder und Decorationen, sowie durch den Tanz, der aber später in der französischen Oper eine noch weit grössere Rolle spielte. Kein Wunder also, dass die Begierde nach dieser neuen Herrlichkeit alsbald ins Unglaubliche wuchs. Vor der Hand aber blieb die Production noch beschränkt, bis zum Jahre 1607 scheinen sogar keine neuen Opern entstanden zu sein; die besseren Componisten waren mit ganz anderen Kunstgrundsätzen aufgewachsen und sahen die Beschäftigung mit dem Musikdrama, als ein mehr nur dilettantisches Spiel, beinahe mit Verachtung an, und an Dichtern scheint es ebenfalls gefehlt zu haben. Dennoch verbreitete sich die Oper sehr bald wenigstens nach einigen bedeutenden Musikplätzen Italiens hin. Schon 1601 wurde die *Euridice* des Rinuccini und Peri zu Bologna aufgeführt, im Jahre 1604 die *Dafne* der nämlichen Verfasser zu Parma. In Rom sollen im Jahre 1606 musikalisch-dramatische Vorstellungen auf einer Art von herumziehendem Thespiskarren gegeben worden sein, wie Burney, auf das Zeugniss des Pietro della Valle gestützt, im 4. Bande seiner Geschichte (S. 37) erzählt. Das Personal bestand aus fünf Sängern, welche den Dialog

führten und zu zwei- bis fünfstimmigen Ensembles sich vereinigten; Instrumente waren eben so viele dabei. Die Composition war von einem tüchtigen Claviermeister und Verfasser geistlicher Monodien (*Motetti e dialoghi*, *Roma* 1620) für eine und mehrere Stimmen, mit Namen Paolo Quagliati zu Rom, dessen Manier in Behandlung des Dramatischen auch in Orazio Tarditi einen glücklichen und zu seiner Zeit beliebten Nachahmer gefunden haben soll. Aber schon im nächsten Jahre sollte zu Mantua der Oper ihre künstlerische Bewährung verliehen werden, indem ein Tonsetzer von grossem Genie und anerkannter Vortrefflichkeit als Contrapunktist, ihr sich zuwandte.

Claudio Monteverde nämlich, geboren zu Cremona 1568, Violaspieler, Schüler des Marc' Antonio Ingegneri, dann Capellmeister zu Mantua, endlich von 1613 bis 1643, in welchem Jahre sein Tod erfolgte, Capellmeister an der Marcuskirche zu Venedig. Componirt hat dieser bedeutendste Tonmeister seines Zeitalters fast eben so viel für die Kirche als für die Kammer und das Theater; doch wird man ihn und seinen Einfluss auf die Tonkunst weniger nach seinen kirchlichen Werken als nach seinen weltlichen Madrigalen und Musikdramen zu beurtheilen haben. Seine zwar stets geistvollen und tüchtig gearbeiteten Kirchenstücke bezeichnen, mit denen der classischen Epoche des Palestrina verglichen, doch einen Niedergang dieser Kunstgattung, seine Madrigale und Opern hingegen den Aufgang einer neuen Zeit. Denn der ganzen Kunstempfindung nach, welche auch in seiner geistlichen Musik sich geltend macht, steht Monteverde bereits mit beiden Füssen auf modernem Boden. Sein Streben ging, gleich dem der meisten seiner italienischen und besonders venetianischen Zeitgenossen, auf Stärke und Eindringlichkeit des Gefühlsausdruckes hin; namentlich der Darstellung leidenschaftlich stark erregter Zustände und der Contraste des Seelenlebens hatte er mit der grössten Vorliebe nachgedacht, und auf diesem Gebiete liess er auch alle seine Vorgänger und Mitlebenden weit hinter sich zurück. Indem ihm treffende Charakteristik über alles ging, bediente er sich zur Erreichung derselben mancher bis dahin noch unbekannter Mittel, besonders wurde ihm die Dissonanz ein weit mächtigerer Hebel zum Ausdrucke tiefer Erregtheit und heftiger Gemüthsbewegungen, als sie vordem gewesen war. Er drang in ihrem Gebrauche fast bis zur letzten, von verständigen Tonsetzern selbst heutzutage kaum überschrittenen Grenze vor und wagte Intervallenverbindungen, welche die damalige Theorie allerdings empfindlich vor den Kopf

stiessen, ihm deshalb auch heftige Anfechtungen gelehrter Kunstgenossen zuzogen. Demungeachtet gingen sie grösstentheils in die Praxis der folgenden Zeit ein und führten die Behandlung der Harmonie, namentlich der Dissonanzen, hinsichts ihres erweiterten Gebrauches in ein ganz neues Stadium hinüber. So liess er unter andern, was vor ihm noch niemand gewagt hatte, die kleine Septime und auch den Tritonus (als übermässige Quart oder verminderte Quint) ohne Vorbereitung sogar in den äusseren Stimmen eintreten. Ferner bediente er sich mehrerer Dissonanzen in verschiedenen Stimmen zugleich als Vorhalte, nämlich der Septime in Verbindung mit der Secund und Quart, der None in Verbindung mit der Septime, sowie auch der None mit der Septime und Quart oder Undecime. Als Gegner solcher Neuerungen trat Giovanni Maria Artusi auf, mit seiner in Gesprächsform abgefassten Schrift *delle imperfettioni della musica moderna*, welche 1600 (im zweiten Abdrucke) erschien, Bezug nehmend auf das nicht lange vorher herausgekommene dritte Buch der Madrigale des Monteverde, in welchem jene Tonverbindungen bereits sich vorfinden. Artusi, Canonicus regularis zu S. Salvator in Bologna, war ein gründlicher Kenner der Theorie und gelehrter Schriftsteller über den Contrapunkt (*L'arte del Contrappunto* 1586); aber er verstand die Zeit und die rasch vorwärts drängende Entwickelung der Tonkunst nicht, und sein dem Monteverde gemachter Vorwurf, „dass er den letzten Zweck der Musik, zu ergötzen, aus den Augen verliere", beweist sein Verkennen der höheren Kunstabsichten des von ihm Angeschuldigten. Mit um so mehr Bewunderung und Freude aber nahmen die Anhänger der neuen Richtung Monteverdes Producte auf. Seine ausgezeichnete Thätigkeit als Madrigalist erstreckte sich über ein halbes Jahrhundert; 1582 trat er mit dem ersten Buche heraus und 1638 erschien das achte und letzte (die *Madrigali guerrieri ed amorosi*). Auf das dramatische Gebiet aber begab er sich erst 1607, in welchem Jahre sein *Orfeo*,[1] wozu Rinuccini ihm das Gedicht geliefert hatte, am Hofe zu Mantua in Scene ging. Schon im nächsten Jahre folgten, bei Gelegenheit der Vermählung des Franz von Gonzaga mit Margarethe von Savoyen, ebenfalls zu Mantua die *Arianna* und die Tanzoper *Il ballo delle ingrate*, beide auch von Rinuccini gedichtet. Den meisten Beifall scheint die Arianna gefunden zu haben, denn sie wurde noch im Jahre 1640

1) Gedruckt zu Venedig 1615; Beispiele daraus bei Burney, History IV, 32.

in Venedig aufgeführt; insbesondere die Klage der auf dem Felsen verlassenen Ariadne erregte die Bewunderung der Zeitgenossen, so dass Monteverde sich veranlasst sah, sie mit religiösem lateinischem Text in seine 1641 herausgegebene *Selva morale e spirituale* aufzunehmen.

Als Capellmeister zu Venedig componirte er für die dortige Bühne noch mehrere Opern, nämlich die *Proserpina rapita* des Strozzi 1630, die *L'incoronazione di Poppea* des Businello 1642, von denen jene im Jahre 1644 und diese 1646 wieder aufgeführt wurde; ferner den *l'Adone* des Vendramin 1639, *il Ritorno d'Ulisse in patria* und *Le nozze d'Enea con Lavinia*, beide von Giacomo Badoardo gedichtet, im Jahre 1641.

In diesen Werken des Monteverde, soweit sie bekannt geworden sind, zeigt sich überall jenes Streben nach wahrheitsgetreuer Schilderung der Gemüthsbewegungen, sowohl in Anwendung con- und dissonanter Tonverhältnisse, der Bildung des Tonganges und der mannigfaltigen, stets der innern Bewegung des Auszudrückenden analogen Rhythmik und Zeitbewegung der Töne, als auch in der Wahl und Behandlung der begleitenden Instrumente. Vordem hatte man in der Oper zur Begleitung der Recitative nur einer Laute, Chitarronne oder eines Flügels, ohne weitere Absicht auf Charakterisirung durch das eine oder andere Instrument, sich bedient; Monteverde aber that auch hierin einen Schritt vorwärts, indem er schon im *Orpheus* Flötenwerke (*Organi di legno*), Regale und andere Blasinstrumente mit lautenartigen und Bogeninstrumenten bei Begleitung der Recitative abwechseln liess, und die Verschiedenartigkeit ihrer Individualität und ihres Klangcharakters dem Ausdrucke und der Schilderung dienstbar zu machen suchte. Eben dasselbe gilt auch von den im *Orpheus* ziemlich zahlreichen Instrumentalsätzen (*Symphonien, Ritornellen*), welche zwar eine noch vocalmässige, den Chorgesang nachahmende Behandlungsweise zeigen, daneben aber auch eine bei weitem mannigfaltigere und auf charakteristische Wirkung durch entsprechend gefärbte und bewegte Klangbilder abzielende Instrumentirung.[2]) Ueberhaupt begannen die Instrumente bei Monteverde zuerst ihrer schildernden und darstellenden Kräfte deutlicher sich bewusst zu werden. Dies zeigt sich schon im *Ballo delle ingrate*, noch mehr aber in dem merk-

2) Monteverde's Orchester bestand aus 2 *Gravicembani* (*Clavicembali*), 2 *Contrabbassi da Viola*, 10 *Viole di brazzo*, 1 *Arpa doppia*, 2 *Violini piccioli alla Francese*, 2 *Chitarronni*, 2 *Organi di legno*, 1 *Regal*, 3 *Bassi da Gamba*, 4 *Tromboni*, 2 *Cornetti* (Zinken) 1 *Flautino* (Flageolet) 1 *Clarino* (Discant trompete) und 3 *Trombe sordine* (gedämpfte Trompeten).

würdigen, 1624 componirten und später unter den *Madrigali guerrieri* erschienenen *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, der Kampfscene zwischen Tancred und Chlorinde aus Torquato Tasso's befreitem Jerusalem. Das Bild, welches Monteverde hierin von dem hin und her wogenden Kampfe und den in den Kämpfern tobenden Leidenschaften entwirft, ist von ausserordentlich lebensvoller Dramatik, wovon ein grosser Theil auf Rechnung der vier die Recitation begleitenden Violen kommt. Unter andern erscheint in diesem Stücke auch zum ersten male die bekannte tremoloartige, durch rasche Wiederholung desselben Tones mit hin- und her streichendem Bogen entstehende Geigenfigur: Um an entsprechenden Stellen den Ausdruck des Heftigen und Leidenschaftlichen zu verstärken, liess Monteverde den Ton nicht aushalten, sondern die Semibrevis oder ganze Note in die ihr gleichgeltende Anzahl Sechszehntheile zerlegen, was die Spieler anfangs zwar befremdete und von ihnen belacht wurde, doch aber besonders im begleiteten Recitativ bis auf den heutigen Tag sehr ausgedehnte Anwendung gefunden hat.[3]) Wie dieser grosse Künstler allem nachforschte, wodurch er den Ausdruck beleben, bereichern und treffender machen konnte, so hat er endlich auch den wirklichen ariosen Gesangstil in die Oper eingeführt. Beispiele dafür sind jene Klage der Ariadne und im Orpheus ein kleines Duett zwischen Orpheus und Apollo, dessen Steifheit durch die Ueppigkeit der Coloratur freilich nicht gebessert wird. Dieses Duett nebst Recitativen und einem Instrumentalritornell aus Orpheus, wie auch die erste Strophe der Klage der Ariadne findet man in Kiesewetter's Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Ges. Bsp. 47 f. abgedruckt.

Monteverde's erfolgreiches Wirken gereichte der Oper ausserdem noch insofern zum Segen, als nun, nach Vorgang eines so hervorragenden Meisters, auch andere gründlich durchbildete Componisten ihr sich zuwandten. So trat zu Bologna der Capellmeister an der dortigen Petroniuskirche und angesehene Kirchencomponist Girolamo Giacobbi im Jahre 1610 mit der Oper *Andromeda* heraus. Sechs Jahre später setzte er in Gemeinschaft mit dem Römer Quagliati und dem Florentiner Marco da Gagliano dem Jüngeren, einem tüchtigen Madrigalisten, die *Euridice* des Rinuccini aufs neue in Musik, und noch in demselben Jahre liess auch Gagliano eine neue Composition der früher schon von Peri in Musik gebrachten *Dafne*

3) Proben aus diesem Tonstück findet man bei Winterfeld, Gabrieli etc. III, 109 ff., eine ausführliche Beschreibung ebenda II, 48.

desselben Dichters über die Opernbühne zu Bologna geben. Auch für die Folge that diese Stadt durch ihre ausgedehnte Musikpflege sich hervor; wir werden dort noch manchem tüchtigen Meister begegnen, und mehrere Gesellschaften entstanden, welche zur Ausbreitung guter dramatischer Musik viel beitrugen, wie die 1622 von Giacobbi gestiftete *Academia de' Filomusi*, die *Floridi*, die von Burnetti und Francesco Bertacchi 1633 begründete *Accademia de' Musici Filaschisi*, die *Filarmonici*, vor allem die *Gelati* (Arteaga, Gesch. der Oper I, 292). Bis zum Jahre 1700 erschienen zu Bologna schon siebzig Opern auf der Bühne, und die Reihe derselben setzt mit nur seltenen Unterbrechungen bis in die neueste Zeit hinein sich fort. Einen noch höheren Aufschwung aber nahm die Oper in Venedig, woselbst nach einem bei Marpurg (Beiträge II) einzusehenden genauen Verzeichnisse bis zum Jahre 1730 an die 400 Opern von mehr als 40 Componisten gespielt wurden. Und zwar auf öffentlichen, von Privatunternehmern begründeten Theatern, deren bis zum Jahre 1727, einschliesslich der inzwischen wieder eingegangenen, nicht weniger als 15 entstanden, welche fast alle auch Opern gaben. Die erste Oper ging daselbst auf dem neueren Theater zu S. Cassiano 1637 in Scene; es war die *Andromeda*, gedichtet von Benedetto Ferrari, componirt von Francesco Manelli aus Tivoli; das Theater S. Paolo e Giovanni brachte als erste Oper im Jahre 1639 *La Delia* oder *la sera Sposa del sole* des Giulio Strozzi mit Musik von Paolo Sacrati; das Theater S. Moses eröffnete seine Opernvorstellungen mit der *Arianna* des Monteverde. Von Manelli, Sacrati und Benedetto Ferrari, der einige Opern nicht nur dichtete sondern auch in Musik setzte und Cantaten schrieb, lässt sich nicht behaupten, dass sie den dramatischen Musikstil besonders gefördert hätten, wohl aber von drei anderen Componisten, welche ziemlich gleichzeitig eine grossartige Thätigkeit entfalteten. Zwei derselben, Cavalli und Cesti, arbeiteten ebenfalls für die venetianische Bühne, der dritte und vornehmste jedoch, Carissimi, stand zum Theater, so viel man weiss, in keiner unmittelbaren Beziehung, wiewohl gerade sein Schaffen für den dramatischen Musikstil von epochemachender Bedeutung war.

Gefunden hatte Monteverde die Sprache der Leidenschaften und in directer Richtung vererbte sie sich auf den Deutschen Heinrich Schütz und auf Cavalli; sie flüssiger zu machen, zu entwickeln und in bestimmtere Formen zu bringen, war eine Aufgabe, welche jenen und Cesti, vorzugsweise aber auch dem Carissimi vorbehalten war. **Francesco Colleto** genannt **Cavalli** war um 1600 zu Venedig geboren, 1617 unter Claudio Monteverde Sänger der Capelle zu S. Marcus, 1638 Organist an der zweiten Orgel und 1668 als zweiter

Amtsnachfolger des Monteverde Capellmeister ebendaselbst, ausgezeichnet auch als Orgelspieler und Sänger. Mit seiner ersten Oper *Le Nozze di Teti e di Peleo*, von Orazio Persiani gedichtet, trat er im Jahre 1639 auf und liess ihr bis 1669 noch 38 andere folgen (*La Borde, Essai* III, 179). Verschiedene derselben wurden während und nach dieser Zeit wiederholt und gingen in alle Welt, sein *Serse* kam 1660, sein *Ercole amante* zwei Jahre später am französischen Hofe zur Aufführung; namentlich aber sein *Giasone*, von Giac. And. Cicognini gedichtet und 1649 für das Theater San Cassiano zu Venedig componirt, machte mit grösstem Erfolge die Runde über alle Theater Italiens und wurde 1666 zu Venedig noch einmal neu in Scene gesetzt. Johann Adolph Scheibe, der ein gutes Urtheil hatte und eine Oper von Cavalli im Original besass, sagt von ihm,[4] er sei „nach damaligen Zeiten unvergleichlich gewesen. Sein Recitativ übertrifft alles, was ich in dieser Schreibart von allen italienischen Meistern jemals gesehen habe. Er ist neu, kühn, ausdrückend und folget dem Charakter aufs genaueste.“ Einige Stellen in dieser Oper, darin er zum Ausdrucke gewisser Leidenschaften der sogenannten enarmonischen Intervalle sich bedient habe, seien auch „so nachdrücklich, dass sie die stärkste Empfindung verursachten. Wenn ich endlich die Arbeiten einiger neueren Italiener gegen die Arbeit eines Cavalli oder eines andern zu seiner Zeit halte, so weiss ich nicht, ob ich die natürliche und fast prächtige Anmuth der letzteren dem glänzenden und mit lauter Flittergolde verbrämten Reichthum der ersten nachsetzen soll. Es ist wahr, jene (die Alten) waren noch hart in ihren Ausdrücken, aber sie folgten doch der Natur; diese aber (die Modernen) sind reich an Gedanken, aber ausschweifend, schwülstig und trödelnd.“

Von den zum dramatischen Stil gehörenden Werken des **Giacomo Carissimi** sind bis jetzt nur Bruchstücke bekannt geworden; im wesentlichen sind es daher wiederum nur die Urtheile seiner ihn für unübertrefflich erklärenden Zeitgenossen und Nachkommen, welche uns in ihm einen der grössten Bahnbrecher und Fortschrittsmänner in der Tonkunst zu erkennen geben. Seine Lebensverhältnisse sind ziemlich dunkel; nach einigen Angaben soll er von Geburt ein Paduaner gewesen sein, nach Fétis[5]) ist er um 1604 zu Marino in der Nähe von Rom geboren; sonst weiss man von ihm nur, dass er Capellmeister an der Apollinarekirche zu Rom war,

4) In seinem werthvollen „Critischen Musicus“, Neue Aufl. Leipzig 1745. S. 27, Anm. Die Oper, von der er spricht, macht er jedoch nicht namhaft.

5) *Biographie universelle*, 2. Aufl. Paris 1860—65; II, 188.

hauptsächlich in den Jahren 1635—80 geblüht und ein hohes Alter erreicht hat. Direct für die Bühne hat er, so viel bekannt, nichts geschrieben, sondern seine Thätigkeit im dramatischen Musikfache auf die Cantate und das Oratorium concentrirt. Cantaten gab es schon vor ihm, jedoch nur einfach odenmässige, über eine kurze lyrische oder episch-lyrische Poesie; Carissimi aber bildete die Cantate zu einer Art dramatischen Scene mit Recitativen, ariosen und Ensemblesätzen aus, in welcher Gestalt sie den Namen *Kammercantate, Cantata da camera* führt.

Die Stimmen in solchen Cantaten stellen nun zwar nicht wirkliche dramatische Personen vor, doch aber musikalische Charaktere, insofern ihre Absicht auf bestimmte Individualisirung und dramatischen Ausdruck hingeht, und in ihrer mannigfaltigen Bildung und Bewegung ein dramatisches Leben und eine bedeutsame musikalische Scenerie sich entfaltet. Es ist erklärlich, dass ein Künstler von so durchaus edlen Neigungen wie Carissimi, diese, an musikalischer Feinheit der Oper weit voranstehende Formgattung sich schuf und mit solcher Vorliebe pflegte. Denn er konnte darin eben den ganzen äusserlichen, auf Sinnenreiz gerichteten Bühnenapparat sich vom Leibe halten, und der Dramatik in der Musik doch ihrem vollen Umfange nach gerecht werden. Wenn auch die Cantate auf den grossen Bühneneffect verzichtete, so begnügte sie sich darum doch noch nicht mit einer geringeren Plastik der Tongestaltung und minderer Wahrheit des Ausdrucks. Vielmehr musste sie in Form und Ausdruck nach um so klarerer Anschaulichkeit und um so treffenderer Charakteristik streben, als ihr ja die sichtbare Bühnendarstellung nicht zu Hülfe kam, sondern nur die Tonkunst allein es war, wodurch ein Bild von dem ganzen inneren Hergange in der Seele des Hörers erweckt werden sollte. Und erreichte sie die Oper nicht nach Seiten der dramatischen Schlagkraft, so übertraf sie dieselbe doch hinsichts der kunstmässigen Durchbildung, indem sie hier durch eine fein ausgeschliffene Melodik, Bedeutsamkeit der Stimmenverwebung, Reinheit des Stiles, sorgfältige Ausarbeitung der Form, und schöne Eurhythmie des ganzen Baues zu ersetzen suchen musste, was ihr dort abging. Es war eine durchaus edle Musikgattung von hohem Kunstwerthe und der Naturanlage des Carissimi ganz entsprechend. Denn er verstand es, auch Bedeutendes und Erhabenes auf eine freie und anmuthige Art zu geben, Tiefe, Wahrheit und Lebendigkeit des Ausdrucks mit Schönheit des Gesanges und geschmeidiger Leichtigkeit der Form zu verbinden, und dabei im Stil doch immer musterhaft rein zu bleiben. „O, wie schwer ist es, so leicht zu sein“, soll er gesagt haben, sobald man auf seinen gewandten und freien Stil zu sprechen kam. Innerhalb

der Cantate entwickelte und verfeinerte Carissimi nun die musikalische Dramatik, rundete die Form ab, machte den ariosen Gesang glänzender, angenehmer und fliessender, sowie das bis dahin schwerfällige und eckige Recitativ biegsamer und reicher an harmonischen Wendungen, während er es zugleich dem natürlichen Redeaccent näher brachte. Der Danziger Capellmeister Meder erzählt (Mattheson's Ehrenpforte, 220), die italienischen Musici hätten auf den Carissimi gestichelt und ihn nur den „musikalischen Redner" genannt — „welche Stichelworte manchem sehr angenehm sein sollten" fügt Mattheson hinzu.

Indem nun die Kammercantate ihrer ganzen Art nach auf das *Oratorium* hinwies, gehört Carissimi zu denen, welche die ersten bedeutenderen Schritte auch zur kunstmässigen Gestaltung des letzteren gethan haben. Leider aber weiss man nur, dass er eine Anzahl Oratorien geschrieben hat, ohne sie bis jetzt näher zu kennen. Noch in den letzten Jahren hat man den unwirthsamen Boden der ebräischen, chinesischen, assyrischen etc. Musik nach verborgenen Schätzen vergeblich durchpflügt, während in unserer Zeitnähe Strecken, welche sorgfältige Bebauung mit tausendfältiger Frucht vergelten würden, noch ganz brach daliegen; wie denn eine der grössten Aufschwungsperioden der Tonkunst, in welcher ihre ganze moderne Entwickelung wurzelt, Oper, Oratorium und Instrumentalmusik sich heranbildeten, eben das 17. Jahrhundert, zum grossen Theil noch in tiefes Dunkel gehüllt ist. Ein Oratorium des Carissimi, *das Urtheil Salomonis*, erwähnt Mattheson in seiner Ehrenpforte, Hamburg 1740, S. 35 und bemerkt dabei,[6]) dass dasselbe „ungemein rührend und reitzend" sein soll. „Das Geschrei der Mütter, die sich um das Kind zanken, die Majestät des Salomons, bey dem Ausspruche seines Urtheils etc. sind auf das glücklichste und natürlichste ausgedruckt". Von einem andern Oratorium, *Jephtha*, spricht Athanasius Kircher in seiner *Musurgia universalis*, *Roma* 1650, I, 603, mit Bewunderung und theilt auch einen sechsstimmigen Chor ohne Instrumente, „*Plorate filii Israel, plorate omnes virginem etc.*" daraus mit. Fétis (*Biographie* II, 190) nennt ausserdem noch neun andere. Eine kostbare Sammlung von eilf zum Theil ganz unbekannten Oratorien

6) Unter Berufung auf die *Histoire de la Musique* Bd. IV. Dieses Werk erschien zu Amsterdam 1725 in vier Bänden ohne Namen des Autors, als Fortsetzung und Vollendung der ursprünglich nur aus einem Bande bestehenden *Histoire de la musique et de ses effets* etc. von Bonnet, Paris 1715.

in gleichzeitiger Handschrift besitzt Chrysander; die Herausgabe derselben in den S. 144, Anm. erwähnten *Denkmälern der Tonkunst* steht bevor. Was ich von diesen Oratorien zu sehen Gelegenheit hatte, zeigt sich gross und ernst in der Anlage; namentlich der Chor spielt eine bedeutende Rolle darin, einige sind mehrchörig und reich an mächtigen Chorwirkungen. Begleitet sind sie meist von zwei Violinen und Orgel, einige nur von der Orgel allein; der Text ist lateinisch. Ausserdem hat Carissimi Serenaten sowie auch einige komische Scenen (*die Cyclopen, das Testament eines Esels* etc.) hinterlassen, desgleichen viele Cantaten, von denen Burney eine Anzahl besass, woraus er in seiner Geschichte Bd. IV, 142 besondere melodische und harmonische Schönheiten mitgetheilt hat. An Kirchensachen hat man von ihm Messen zu 5 bis 12 Stimmen, *Concerti sacri*, Motetten und verschiedene andere Stücke.

Aehnlich wie vor hundert Jahren das Madrigal, wurde nun die Kammercantate sehr beliebt und that jenem, welches bis dahin den Kammergesang unumschränkt beherrscht hatte, sehr erheblichen Abbruch. Gleich dem Madrigal machte auch die Cantate ihr Zeitalter. Sie wirkte auf das ganze Musikschaffen, würde zu Hunderten producirt, und auch in die Kirche drang der, dem Ausdrucke der Leidenschaften zugängliche dramatisirende, melodisch lebhafter bewegte und schmuckreichere Cantaten- und Concertstil, und theilte mit dem classischen *Stile alla cappella*, da wo er ihn nicht ganz verdrängte, doch wenigstens die Macht. Später löste die Kammercantate nach und nach in das Oratorium und die Oper sich auf und verschwand vom Schauplatze, was man nur bedauern kann, wenn man bedenkt, wie hoch sie als Gattung über dem den Kammergesang heutiger Zeit fast ganz allein vertretenden Liede steht. Mit der steigenden Verfeinerung des Gesanges durch die Cantaten, Concerte etc. kamen auch die Bogeninstrumente immer mehr in Aufnahme; denn sie hatten nicht allein den grossen Vorzug der Reinheit vor den damals noch sehr falsch klingenden Blasinstrumenten (S. 277), sondern sie bildeten auch, bei einem weit edleren und idealeren Klangcharakter und bei grösserem Ausdrucksvermögen, in ihrer einheitlichen Färbung einen geschlosseneren und auch der Kirche weit angemesseneren Klangkörper, als die buntscheckigen schreienden und lärmenden Blaschöre. Und je einfachere Mittel man in der Begleitung verwendete, je weniger man bloss durch Gruppirung verschiedener Instrumentenarten und bloss durch schmückendes Klangspiel zu wirken suchte, desto mehr musste man auf charakteristische und ausdrückende Bewegung der Begleitstim-

men bedacht sein, worin schon Claudio Monteverde mit gutem Beispiele vorangegangen war. Carissimi gebrauchte nur ein sehr einfaches Orchester, zwei Violinen, Bass, und Orgel oder Clavier zum Generalbass, in seinen Cantaten nur allein Bass und Clavier; aber gerade diese Einfachheit der Mittel musste auf eine um so sorgfältigere innere Durchbildung hinführen. Als Sänger bereitete Carissimi jene feinsinnige Art des Kammergesanges vor, welche später in Pistocchi und Bernacchi ihre bedeutendsten Lehrmeister, und in Agostino Steffani einen ihrer edelsten Vertreter fand. Auch als Singemeister muss er angesehen gewesen sein, was man daraus schliessen darf, dass seine *Ars cantandi* im Jahre 1696 bereits zum dritten und 1753 noch zum siebenten Male in deutscher Sprache aufgelegt worden ist. Unter seinen Compositionsschülern befinden sich verschiedene von nachmals grossem Namen; Mattheson sagt in der Ehrenpforte S. 35, „dass Scarlatti, Buononcini, Bassani, samt andern, von ihm gelernt hätten“ und dass er auch der Lehrmeister des dritten von jenen vorhin als Verbesserer des dramatischen Stiles genannten Meisters, des Cesti, gewesen sei.[7]) Dieser **Marco Antonio Cesti,** ein florentinischer Mönch aus dem Kloster zu Arezzo, geboren um 1625, nachmals Capellmeister Kaiser Leopold's I, zu Venedig um 1670 gestorben, betrat zehn Jahre nach Cavalli, also im Jahre 1649 mit seiner ersten Oper *Orontea* die venetianische Bühne, für welche er im Laufe der folgenden 20 Jahre noch sechs andere schrieb, worunter besonders *La Dori* vom Jahre 1663 in allen bedeutenderen Musikstädten Italiens den grössten Beifall fand. Auch zahlreiche Cantaten nach dem Muster seines Lehrers Carissimi hat er gesetzt, und jener Danziger Capellmeister Meder sagt von ihm, „er habe die [von Carissimi nur über geistliche Texte geschriebenen] Cantaten entheiligt und unter die Opern gemischt: so dass in den damaligen römischen Opern allezeit Cantaten gefunden worden.“ Das heisst aber mit andern Worten nur, Cesti habe von den Formen und Erfahrungen im Dramatischen, welche Carissimi und er selbst innerhalb der Cantate gewonnen hatten, in der Oper Gebrauch gemacht und die Cantate als dramatische Scene auf dieselbe übertragen. Unter jenen römischen Opern, von denen Meder spricht, sind aber italienische überhaupt und insbesondere venetianische zu verstehen; denn abgesehen davon,

7) Auch der Deutsche Johann Caspar Kerl, nachmals Capellmeister zu München, hat seinen Unterricht genossen.

dass man von bedeutenderen römischen Operncomponisten aus dieser Zeit nichts weiss, bestanden zwischen Carissimi und den Venetianern auch weit nähere Beziehungen als zwischen ihm und den Römern, und seine Vervollkommnungen des dramatischen Stiles haben auch vorzugsweise die Venetianer sich zu Nutzen gemacht.

Die Oper dieser Periode zeigt im Ganzen ein bereits ausdrucksvolles, gut declamirtes und der Rede ziemlich zwanglos folgendes, sowie durch einen schon etwas bewegteren Bass getragenes Recitativ, dessen Cadenzen bereits die noch heute üblichen sind. Der ariose Gesang erscheint seit Carissimi und Cavalli weit entwickelter als unter Monteverde, und bei Cavalli (unter andern im *Giasone*, 1649) finden sich Stücke mit der Ueberschrift *Aria*, welche, wenngleich sie mit der späteren grossen Arie noch keine Aehnlichkeit haben, doch schon eine bestimmter ausgeprägte ariose Haltung und eine bereits festere und vom Recitativ sich lossetzende Art aufweisen. Eingeleitet, beschlossen und mehrfach unterbrochen werden diese ariosen Gesänge durch kleine Instrumentalritornelle von noch sehr einfacher Beschaffenheit. Die Recitation wird nur vom Generalbass begleitet. Der Chor hat sehr wenig zu bedeuten und, wie mit wenigen Ausnahmen auch in der italienischen Oper der ganzen Folgezeit, so gut wie gar kein dramatisches Interesse. Wenn er überhaupt auftritt, so geschieht es nur an Actschlüssen, noch häufiger aber fehlt er ganz. Das Oratorium war der Oper hinsichts der Schätzung des Chores schon damals weit voraus, wenn auch in den Oratorien gegen 1700 hin die Chöre ebenfalls immer seltener werden.

Noch eine Reihe Operncomponisten erstanden in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Venedig, von denen mehrere einen bleibenden Namen in der Geschichte sich gemacht haben, indem sie zur Entwickelung der dramatischen Formen beitrugen, so dass Alessandro Scarlatti und seine Nachkommen ihr Werk mit Ausbauen und Durchbilden schon auf einer weit festeren Grundlage beginnen konnten. Darunter gehören Giovanni Rovetta, zuerst Sänger, dann Vicecapellmeister und 1643 Nachfolger seines Meisters Monteverde als Capellmeister an S. Marco; besonders in Kirchensachen geschätzt, wiewohl auch einige Opern von seiner Composition mit Beifall über die Bühne gingen. *La Borde* (*Essai* III, 229) nennt deren fünf; *Ercole in Lidia*, von Bisaccioni gedichtet, 1645 componirt, war die erste. Giovanni Legrenzi, geboren um 1625, Capellmeister am Conservatorio dei Medicanti um 1672, endlich von 1685 bis zu seinem Tode 1690 Meister der Capelle an S. Marco, deren Orchester

er fest organisirte und vermehrte.[8]) Wie die meisten italienischen Tonsetzer dieser und der folgenden Zeit theilte auch Legrenzi seine ebenso ausgezeichnete wie umfängliche Componistenthätigkeit zwischen Kirche, Kammer und Theater, auf allen drei Gebieten Vortreffliches leistend. Die Zahl seiner in den Jahren 1664—84 componirten und florirenden Opern beläuft sich auf siebzehn, für die Kirche hat er Motetten und Concerte geschrieben und für die Kammer einstimmige Cantaten und Sonaten für verschiedene Instrumente. Dass Männer wie Caldara, Lotti und Gasparini seine Schüler gewesen sind, zeugt auch für seine ausserordentliche Tüchtigkeit im Lehrfache. Pietro Andrea Ziani, der Aeltere, grosser Orgelmeister und 1668 Nachfolger des Cavalli an der zweiten Orgel zu S. Marco, nachher Capellmeister am kaiserlichen Hofe zu Wien bis zu seinem Tode 1711.[9]) Er war ein gründlicher Contrapunktist, Sonatencomponist und fruchtbar im dramatischen Fache, wie schon die Reihe von 15 Opern zeigt, welche er für die venetianische Bühne in den Jahren 1654—76 schrieb. Eine ansehnliche Productivität entfaltete auch Carlo Pallavicini, von dessen 21 Opern auch einige für die Dresdner Bühne gesetzt waren. Sonst arbeiteten noch für Venedig innerhalb dieses Zeitraumes mit mehr oder weniger Glück und Beifall Alessandro Leardini, Gasparo Sartorio, Franc. Luzzo, Giov. Batt. Rovettino, Boretti, Ant. Zanetti und andere mehr. Nadal Monferrato, 1676 Capellmeister an S. Marco, scheint nur für die Kirche geschrieben zu haben, seine Werke erschienen in den Jahren 1647—81.

Die Periode des Glanzes der italienischen Oper beginnt mit **Alessandro Scarlatti**, dem Vater des nachmals berühmten Clavierspielers und -componisten Domenico. Seine Lebensverhältnisse sind fast eben so dunkel wie seine Werke bis jetzt noch unbekannt. Er war ein geborener Neapolitaner oder noch wahrscheinlicher ein Sicilianer; über sein Geburts- und Sterbejahr liegen abweichende Angaben vor, doch haben die Jahre 1650 und 1725 als äusserste Grenzen seiner Lebensdauer zu gelten; 1725 fand ihn der durch Scarlatti's Schüler Hasse bei ihm eingeführte Flötenspieler Quanz[10]) zwar noch in voller Thätigkeit, er starb aber noch in demselben

8) Das Orchester bestand aus 34 Instrumenten, nämlich aus 8 Violinen, 11 kleinen Violen, 2 Tenorviolen, 3 grossen Viole da gamba und Violono (Contrabbasso da Gamba), 4 Theorben, 2 Cornetti, 1 Fagott und 3 Posaunen.

9) Nicht zu verwechseln mit seinem Neffen Marc' Antonio Ziani, ebenfalls Capellmeister und Operncomponist zu Wien.

10) Selbstbiographie bei Marpurg, Beiträge II, 227.

Jahre. Wann Scarlatti zu Carissimi in die Lehre gekommen, ist ebenfalls nicht bekannt, man weiss nur, dass er 1680 (in welchem Jahre Carissimi auch möglicherweise gestorben ist) von ihm sich getrennt hat, darauf nach Wien, München und Rom ging und noch in demselben Jahre seine erste Oper *L'Onesta negl' amore* ans Tageslicht treten liess. Dann wurde er als königlicher Capellmeister nach Neapel berufen, woselbst er bis an sein Ende verblieb und eine eben so segensreiche wie fast unglaublich ausgebreitete und vielseitige Kunstthätigkeit entfaltete. Nicht minder schnell und schlagfertig in der Production als gründlich und bedeutend, versorgte er Kirche, Kammer und Theater mit Compositionen; neben einer grossen Menge Motetten, Psalmen, geistlicher Concerte etc. hat er, nach Quanz, „die Messe zweihundertmal in Musik gebracht“, sieben Oratorien, eine Passion, eine Anzahl Madrigale und Serenaten geschrieben; ferner, so unglaublich es auch klingen mag, über 100 Opern[11]) und ein halbes Tausend Cantaten. Ein neapolitanischer Edelmann rühmte sich, schon allein 400 Stück, meist Solocantaten, von seiner Arbeit zu besitzen. An Schülern hatte er Zulauf aus allen Landen, er war der Lehrer von halb Italien und Deutschland, wie er auch unter die besten Clavierspieler, Harfenvirtuosen und Sänger seiner Zeit gehörte. Quanz erzählt, „er habe das Clavicymbal auf eine gelehrte Art zu spielen gewusst; ob er gleich nicht so viel Fertigkeit besass als sein Sohn“. Er hat auch 2 Bücher Toccaten für Orgel oder Clavier sowie verschiedene andere Claviersachen hinterlassen. Als Sänger und Singemeister ist er der Begründer des modernen dramatischen Gesanges, ähnlich wie Carissimi der des Kammergesanges; und als Capellmeister muss er nicht minder vortrefflich gewesen sein, denn die königliche Capelle zu Neapel erfreute sich unter ihm einer hohen Blüte und erregte Corelli's Erstaunen, als dieser 1708 Neapel besuchte, wiewohl die seinige zu Rom auch gut bestellt war.

Die Stellung, welche man Scarlatti in der Musikgeschichte anzuweisen pflegt, ist die des Vermittlers zwischen dem *grossen* oder *erhabenen Stil* des Palestrina und der Römer und dem sogenannten *schönen* Stil. Wiewohl diese Wandlung zum Theil schon unter seinen Vorgängern, namentlich unter Carissimi sich vorbereitete, so kommt sie in der That doch erst durch Scarlatti, und entschiedener noch durch seine Schüler und nächsten Nachkommen, besonders innerhalb der neapolitanischen Schule, zur Vollziehung. Er

11) Die Oper *Griselda* vom Jahre 1721 ist seine hundertvierzehnte.

selbst steht auf der Grenze beider Kunstzeitalter: Einerseits gehört er, hauptsächlich in seinen Kirchensachen, als Vertreter des gelehrten Contrapunktes und strengen Stiles, gleich Lotti, Fux, Berardi, dem ältern Bononcini, Steffani, der alten Schule an; andererseits bezeichnen seine dramatischen Werke die Richtung auf den Gesangreichthum, die melodische Schönheit, Fülle und sinnliche Unmittelbarkeit, welche in ihrer höheren aber zugleich weit einseitigeren Entfaltung das Schaffen der Nachkommen des Scarlatti, besonders innerhalb der neapolitanischen Schule charakterisirt. Diese letztere Seite Scarlatti's war es besonders, welche innerhalb seiner Schule sich entwickelte, und zwar um so hervorstechender und ausschliesslicher, je mehr diese Richtung durch ihre Reize die Bewunderung und das Verlangen Italiens und des Auslandes erweckte — jener in Scarlatti selbst noch vorhandene Zusammenhang mit der alten Schule lockerte sich schon in seinen eigenen Zöglingen und erscheint in der zweiten Generation bereits völlig aufgelöst. Die moderne italienische Oper beginnt eigentlich mit Scarlatti, ihre ganze folgende Entwickelung zu Neapel, Venedig, Bologna, Wien etc. knüpft an ihn an, ihre Hauptvertreter auch ausserhalb Neapel, wie Giovanni Bononcini (der Jüngere), Caldara, Conti, der italienisirte Deutsche Hasse, waren seine Nachahmer oder verfolgten die von ihm eröffneten Bahnen, wiewohl kein einziger unter ihnen an dramatischer Gestaltungskraft ihm gleichkam; Händel studirte ihn mit dem grössten Eifer, bildete ihn nach und vervollkommnete ihn, wo er eine Vervollkommnung zuliess oder einer solchen bedürftig war. Auch seine Kirchensachen waren hoch geschätzt, Jomelli erhob sie sogar über die aller anderen Meister; dennoch waren Oper und Cantate sein Hauptfach und sein Wirken auf dramatischem Gebiete fällt weit schwerer ins Gewicht. Hier bereicherte und verfeinerte er den Ausdruck und die Darstellungsmittel, klärte und festigte die Form, und wusste die Kunstideale seiner Zeit und Nation mit solcher Sicherheit zu erfassen und zu gestalten, dass er der italienischen Oper sammt der Kammermusik dramatischen Stils ihre fernerhin einzuschlagende Richtung anwies. Das stark Leidenschaftliche und Grossartige war zwar weniger seine Sache, „nicht innere Kraft, nur grössere Bildung und die Künste des Contrapunkts führten ihn etwas näher zu Händel hin als den Keiser, aber lange so weit nicht, als den Engländer Purcell," sagt Chrysander (Händel I, 234). Doch paarte sich in ihm eine stets frische, gesunde, ursprüngliche und dabei angenehme und eingängliche Melodik mit lebhaft treffendem Ausdrucke, der auch im Komischen

mitunter ganz unnachahmlich war; seine höhere Durchgeistigung und knappere, festere Gestaltung der dramatischen Melodie war es besonders, wodurch er auf Zeitgenossen und Nachfolger so anregend wirkte. Seine Gesangformen sind freilich noch klein und weit entfernt von der breiten Anlage und vollen Durchbildung, welche sie durch die Neapolitaner, besonders aber durch Händel sowie in der Kirchenmusik durch S. Bach gewannen; aber in ihrer Art sind sie mustergültig, anschaulich gegliedert, fliessend und in allen Theilen harmonisch übereinstimmend. Die Melodietheile sind noch kurz, aber die Motive kernig und stoffreich, daher für die Bildung grösserer Gestaltungen ergiebiger als die zwar breiteren, aber nicht so scharf geprägten Motive seiner italienischen Nachkommen, während in Händels Gesängen allerdings gewichtige Breite mit eben so reicher Stoffhaltigkeit sich verbindet. Scarlatti's Arien bestehen schon aus zwei Theilen mit *Da capo*; doch hat er diese Form nicht erfunden, wie man zuweilen sagen hört, sondern nur vervollkommnet.

Bekannt war die Dacapo-Arie bereits seit Mitte des 17. Jahrhunderts, und bevor Scarlatti's Wirken begann, ist sie schon vielfach angewendet worden. Nach Burney (Geschichte IV, 134) findet sie sich schon in einer Oper des Tenaglia, *Clearco*, aus dem Jahre 1661; jedenfalls aber beruht die Angabe Gerbers,[12]) dass Scarlatti in seiner Oper *Theodora* 1693 zuerst vom Dacapo Gebrauch gemacht habe, auf einem Irrthume; Arteaga (II, 262) bemerkt, der grosse Sänger Baldassare Ferri von Perugia scheine das Dacapo eingeführt zu haben. Das Recitativ erhob Scarlatti auf eine bedeutende Höhe der Ausdrucksfähigkeit und man hält ihn auch für den Erfinder einer Gattung desselben, des Accompagnato oder begleiteten Recitativs, wiewohl sein Recht daran nicht erwiesen ist. Burney erzählt in seinem Reisetagebuche (I, 214), dass man zur Zeit seiner Anwesenheit in Rom, also 1770, dem damals noch lebenden Rinaldo di Capua diese Erfindung zugeschrieben habe, doch hätte er in den Archiven des Collegiums Girolamo della Carità ein Oratorium des Scarlatti vom Ende des 17. Jahrhunderts gefunden, worin begleitete Recitative vorkämen.[13]) Auch in der Oper *Dido und Aeneas* von Henry Purcell aus dem Jahre 1675 finden sich verschiedene begleitete Recitative.

Den Gebrauch der Bogeninstrumente erweiterte und verfeinerte Scarlatti (die Blasinstrumente mochte er ihrer damaligen Unreinheit

12) Neues Tonkünstlerlexikon IV, 31.

13) Das erste Recitativ mit Zwischenspielen (*a ritornelli*) erklärt Burney in dem *Oratorio di S. Cristina* von Francesco Federici aus dem Jahre 1676 gefunden zu haben, vgl. *History* IV, 99.

wegen nicht leiden, S. 277), wenn er auch nicht „der erste gewesen, welcher zu seinen Opernarien eine ordentliche Violinbegleitung mit Ritornellen und Symphonien, zur Erholung der Sänger“ geschrieben hat (Gerber, a. a. O. 30). Doch hat er angefangen, die Begleitung mehr obligat zu halten und aus eigenen selbständigen Motiven zu entwickeln. In Verwendung von Klangmitteln aber herrscht bei ihm noch die äusserste Sparsamkeit und Beschränkung auf das Nothwendigste, dem Instrumentalensemble fehlt noch der kräftige orchestrale Vollklang, welcher erst bei seinen Nachfolgern sich einstellt. Seine Zeichnung ist überall fein, lebendig und charaktervoll, die Farbe aber noch kaum angedeutet. Der Ouvertüre verlieh er eine bestimmte, von der französischen des Lully hinsichts der Bewegung und des Charakters ihrer Theile abweichende Form. Dass man vordem auch in Italien nur die französiche Ouvertüre gekannt und angewendet habe, ist dem Rousseau häufig nachgesprochen, entbehrt aber der Begründung; man hatte eben so gut wie die Franzosen eigene Instrumentaleinleitungen von mitunter ziemlicher Ausdehnung, wenn auch nicht von so bestimmter Gliederung. Die von Scarlatti eingeführte oder ausgebildete Ouvertüre unterscheidet sich von der französischen aber dadurch, dass nicht wie bei dieser ein schnell bewegter Theil zwischen zwei langsamen, sondern ein Grave zwischen zwei Allegrosätzen steht, die Ordnung der Theile also umgekehrt ist.

Bei aller Massenhaftigkeit der Production zeigte sich Scarlatti in der Erfindung unerschöpflich und von ausserordentlicher Elastizität und Schlagfertigkeit, zu einer Cantate soll er oft nur einen Tag gebraucht haben. Dabei blieb er in der Harmonie und im Contrapunkt stets sinnreich und gediegen, wiewohl er nach dieser Seite hin nicht selten zu weit ging und von Neigung zur Künstelei und zum „gelehrten Grübeln“ nicht immer sich frei zu halten vermochte.

Wegen seiner, zu Gunsten eines charaktervollen Ausdrucks zuweilen allerdings ungemein kühnen und die Grenzen der Tonalität durchbrechenden Modulation in seinen Cantaten, tadelt ihn der gelehrte, durch Genie aber nicht gerade zu sehr belästigte Johann David Heinichen, der in seinem übrigens vortrefflichen Lehrbuche „Der Generalbass in der Composition“ Dresden 1728, S. 797 eine von Scarlatti's Solocantaten mit Generalbass, *Lascia deh lascia al fine* abgedruckt hat, um daran Schritt vor Schritt zu zeigen, „dass der berühmte Sigr. *Alessandro Scarlatti* vor allen andern heutigen *Practicis* mit der *musicalischen Harmonie extravagant* und *irregulair*

umbgehe, wie die Menge seiner *Cantaten* ausweiset. Denn es bindet sich diesser *Autor* selten oder niemahls an einen *regulirten ambitum modi*, sondern er verwirfft die Tone gantz ungleich auf eben die Arth, und öffters mit mehrer Härtigkeit, als man jemahls im flüchtigen *Recitativ* thun kan. Meines wissens hat ihn biss *dato* unter unzehligen *Practicis* noch kein eintziger imitiren wollen, es müste denn der berühmte *Astorga* nunmehro auch anfangen auf dergleichen Spuhren zu gerathen" etc. Der Pater Martini aber, der in seinem Sagg. fondam. II, 207 ein feines und geistreiches Madrigal *Cor mio deh non languire* für vier Soprane und einen Alt von Scarlatti mittheilt, nennt ihn einen Mann von tiefen Kenntnissen, und sein Schüler Hasse erklärte ihn für den grössten Meister der Harmonie in ganz Italien, „das will sagen, in der ganzen Welt", entgegen dem Rousseau, der den Durante dafür angesehen wissen wollte.

Und der Allererste unter den Neapolitanern blieb Scarlatti auch, ungeachtet manche seiner Nachkommen vom Volke lauter gepriesen wurden. „In der Entwickelung der Musik," sagt Chrysander in seinen lehrreichen Bemerkungen über diesen Meister (Händel I, 233), „geht die Höhenrichtung allerdings durch Al. Scarlatti, aber nicht durch seine Schule; durch diese würde sie nur dann gehen, wenn Händel darin gewesen wäre, statt Leo, Durante und Hasse." Leider aber theilt Scarlatti auch hinsichts seiner Werke das Schicksal seines Meisters Carissimi, im Verhältniss zu ihrer Masse und ihrer Bedeutung ist davon bis jetzt so gut wie nichts in weiteren Kreisen bekannt geworden. Auch Burney giebt im 4. Bande seiner Geschichte (S. 171) nur Bruchstücke. Wie man den Carissimi über den durch beweglicheren Ausdruck, mehr melodischen Fluss und bündigere Form eingänglichern Scarlatti vergessen hatte, so lagerten sich auch schon bei Lebzeiten des Letzteren immer tiefere Schatten über das Andenken an seine hohen Verdienste, je mehr neue Gestirne aufstiegen, deren Glanz der Unbeständigkeit und Wechselbegierde des nun einmal erregten Volkes heller und frischer dünkte. Ein zurückgezogenes und fast vereinsamtes Alter war der Lohn, welcher einem der grössten Meister Italiens für sein eben so rastloses wie geniales Schaffen und die Erziehung einer Reihe zu ausgebreitetem Rufe gelangter Schüler zu Theil wurde.

Die erste Wanderung der Oper ins Ausland ging auf deutsches Gebiet. Martin Opitz und Heinrich Schütz führten sie ein; jener übertrug die *Dafne* des Rinuccini ins Deutsche, dieser machte neue Musik dazu, da die alte Composition des Peri nicht gut auf

Neue Propheten.
Preis 2 Thlr.

Die Väter der Stadt.
3 Bände. Preis 2 Thlr.

An trüben Tagen.
2 Bände. Preis 2 Thlr.

Französisches Leben.
2 Bände. Preis 1 ½ Thlr.

Deutsche Opfer.
Preis 1 ⅓ Thlr.

Im Verlage der **Hahn'schen Hofbuchhandlung** in Hannover ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Bei **Fr. Wilh. Grunow** in **Leipzig** erschien und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen
zu beziehen:

Handbuch der Musikgeschichte.

Von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethovens in gemeinfasslicher Darstellung

von

A. v. Dommer.

gr. 8. Preis 3 Thlr.

Das Werk hat den Zweck, der Kenntniss von den Thatsachen der Musikgeschichte eine weiter
und allgemeinere Verbreitung zu geben und bestrebt sich hinsichts der Form, diesen Gegenstan

die Uebersetzung sich anwenden liess. Das Werk wurde den 13. April 1627 am Hofe des Churfürsten Johann Georg I. zur Vermählung des Landgrafen von Hessen mit Sophie Eleonore von Sachsen zu Torgau aufgeführt. Schützens Musik ist aber verloren gegangen und man weiss auch nichts Näheres darüber, wiewohl anzunehmen, dass sie in wesentlichen Dingen von gleichzeitigen Arbeiten der Italiener nicht viel sich unterschieden haben wird. Uebrigens blieb diese Oper auch für geraume Zeit eine vereinzelte Erscheinung und erst seit Mitte des Jahrhunderts tauchen auch in
…d dramatisirte Stücke mit Gesang auf, wie-
… als Schmuck verschiedener Festlichkeiten im
…eise; das Volk hatte noch keinen Antheil daran.
…m die Theilnahme an dieser fremdländischen
… lange mehr vorenthalten bleiben, die freien
… sahen sich nicht veranlasst, sie als allei-
… Fürstenhöfe gelten zu lassen. Hamburg
…r binnen kurzem allen übrigen den Rang
…tete auch geraume Zeit hindurch den ersten
…en: Es war die Wiege der deutschen Oper,
…tern und Componisten verfasst, schlug sie hier
… Vaterlande Wurzel im Volke. Am 2. Januar
…burg die erste deutsche Nationaloper in Scene

… sollte es nicht ganz so lange dauern, bis die
…genthum wurde. Bereits 1645 berief der Cardinal
…sche Operntruppe nach Paris, und noch in demsel-
…bst die 1641 von Strozzi und Sacrati für Venedig
…nirte Pastoraloper *la finta Pazza* in Scene; 1647
…ferspiel (*Orfeo ed Euridice*) des Rinuccini und
… (S. 257). Diese Vorstellungen wurden mit dem
…fgenommen und entzündeten die Herzen aller,
…ar, in den Zauberkreis dieser neuen glanzvollen
…ingen. Kein Wunder, dass man alsbald nicht
…frieden geben wollte, in der Erwerbung solcher
…sländern abhängig zu bleiben; es dauerte nicht
…en unternehmenden Köpfen das Phantom einer
…aloper zu spuken begann, wobei man vor der
…lienische Muster sich zu halten gedachte, dem-
…nalfranzösische vorläufig auf die Sprache und
noch grösseren äusserlichen Spectakel mit allerhand Prunk, Sinnenreiz und Augenverblendung sich beschränkte. Doch gährten diese

Im Verlage der Hahn'schen Hofbuchhandlung in Hannover ist soeben erschienen und durch alle

Neue Propheten. Preis 2 Thlr.

Die Väter der Stadt. 3 Bände. Preis 2 Thlr.

An trüben Tagen. 2 Bände. Preis 2 Thlr.

Französisches Leben. 2 Bände. Preis 1 1/2 Thlr.

Deutsche Opfer. Preis 1 1/3 Thlr.

Ideen erst eine Zeit lang, bevor sie zum Durchbruche kamen. Peter Corneille's *Andromède* soll zwar schon 1650 von der königlichen Schauspielgesellschaft auf dem bourbonischen Theater „mit Maschinen und musikalisch" aufgeführt worden sein, und Benserade entwarf 1651 das Ballet *Cassandre*, welches im Palast des Cardinals getanzt wurde (Marpurg, Beiträge I, 182); doch folgte erst acht Jahre später der *Introducteur des Ambassadeurs* beim Herzoge Gaston von Orleans, Peter Perrin, „ein Abt ohne Abtei", mit einem fünfactigen Schäferspiele, wozu der Concertmeister der Königin Mutter und Organist an der Honoriuskirche Robert Cambert die Musik gemacht hatte, und welches für die erste, wiewohl noch sehr unreife Frucht nationalfranzösischer Bestrebungen auf dem Gebiete der Musikcomödie gelten konnte. Diese *première comédie française en musique*, wie man das Stück nannte, wurde auf dem Schlosse des Herrn de la Haye zu Issy aufgeführt, zum Entzücken der Anwesenden, nicht nur über die Herstellung eines solchen Werkes durch vaterländische Dichter und Componisten, sondern auch namentlich über die Musik Cambert's. „Man fand es im höchsten Grade genial, dass er den süssen Ton der Flöte mit der Melodie der Violinen zu verbinden gewusst hatte, welche Entzückung man nur mit den Wundern der Griechen zu vergleichen wusste." Zwar folgte auf dieses Werk im nächsten Jahre (1660) zur Vermählungsfeier Ludwig's XIV mit der Infantin von Spanien wieder eine venetianische Oper, der *Serse* des Francesco Cavalli vom Jahre 1654 (S. 287);[14]) doch gefiel diese Oper nicht, der Geschmack an einheimischer Production war durch jene *première comédie française* etc. des Perrin und Cambert bei den Franzosen bereits rege geworden. Diese Beiden gedachten daher 1661 mit einem neuen Schäferspiele, *Ariane, ou le Mariage de Bacchus* herauszutreten, doch wurde die Aufführung desselben durch den Tod des Cardinals verhindert und die Opernvorstellungen ruhten an die zehn Jahre. Inzwischen aber, im Jahre 1669, hatte Perrin einen Freibrief sich zu verschaffen gewusst, kraft dessen er „12 Jahre lang in Paris und anderen Städten des Königreiches

14) Die Uebersicht der ersten französischen Opern bei Marpurg, Beiträge I, 183 nennt nicht den *Serse* des Cavalli, sondern eine Oper *Ercole amante* von Bisaccioni 1645 in Musik gebracht, worunter aber wiederum wohl der *Ercole in Lidia*, gedichtet von Bisaccioni und von Giov. Rovetta 1645 componirt, zu verstehen sein soll.

musikalische Akademien (Opern) errichten und allerhand theatralische Stücke öffentlich aufführen lassen dürfe, so wie solches in Italien, Deutschland und England üblich wäre". Perrin verband sich daher mit Cambert und dem ausgezeichneten Maschinenmeister und Vervollkommner der Theatermaschinen Alexandre Rieux, Marquis von Sourdeac, ein Herr Champeron musste Geld herschiessen, und im Jahre 1671 wurde die Singbühne in der Mazarinstrasse eröffnet mit dem Schäferspiele *Pomone*, wozu Perrin den Text, Cambert die Musik, und der königliche Oberballetmeister Beauchamp die Tänze gemacht hatten. Bei aller Sinnlosigkeit der Dichtung und Steifheit der Musik war ihr Product doch reich genug an leeren Wortwitzen und Zweideutigkeiten, um acht Monate lang nicht von der Bühne herunter zu kommen und dem Dichter allein 30,000 Francs für seinen Theil abzuwerfen. Hiermit war die französische Nationaloper constituirt; ihre weiteren Schicksale im 14. Capitel.

In England waren Intermezzi, Maskeraden, Schauspiele mit Chören und Gesängen schon seit langer Zeit im Schwunge; zu etwas Rechtem aber kam es nicht, alles blieb in Abhängigkeit zuerst von den Italienern und dann von den Franzosen, welche jene verdrängten. Erst ein Zeitgenosse des Lully, Henry Purcell, der zwar ebenfalls nach den Italienern sich bildete, war doch selbständiger Geist genug, um auch dem, was von nationalen Elementen in der Musikempfindung des englischen Volkes vorhanden war, mehr Geltung zu verschaffen als seine Vorgänger (Cap. XIV.)

In der italienischen Kirchenmusik seit Anfang des 17. Jahrhunderts fliessen die beiden grossen, von Rom und Venedig ausgehenden Strömungen neben einander hin, kommen immer näher zusammen und gehen zwar nicht völlig in einander auf, vermischen sich aber doch zum grössten Theil. Die geistigen Nachkommen des Palestrina begannen von den besonders durch die Norditaliener erweiterten Ausdrucksmitteln Gebrauch zu machen. Die reichere Entfaltung der Melodik, der Chromatik und des concertirenden Stils übertrug sich auch auf die Römer und verlieh ihren Producten eine glänzendere und mehr zum Melodiösen neigende Haltung, während sie zugleich in dem seit Palestrina mit besonderer Vorliebe gepflegten Doppel- und vielchörigen Tonsatze an Pracht der Chorwirkungen mit den Venetianern wetteiferten und sie noch um vieles übertrafen. Die streng objective Hingabe an die heiligen Texte fing an in eine bereits subjectivere und dem Gefühlvollen sich zu-

wendende Anschauungs- und Empfindungsweise überzugehen. Doch hat der kirchliche Stil dieser ganzen Periode ein noch durchaus würdiges und vom weltlichen sich unterscheidendes Ansehen. — Einige der bedeutendsten Abkömmlinge der römischen Schule, welche den strengen Stil der Epoche des Palestrina nach und nach dem Modernen entgegenführten, sind folgende: Felice Anerio, noch ein unmittelbarer Schüler des Palestrina und des älteren Nanini, nach Ableben jenes (1594) Componist der päpstlichen Capelle, welches Amt nach Anerio eingegangen ist (S. 141). Im Druck von ihm erschienen sind geistliche Concerte, Hymnen, Motetten, geistliche und weltliche Madrigale, Canzonen und Sonette. Francesco Soriano, geboren 1549 zu Rom, Schüler des älteren Nanini und Capellmeister an verschiedenen Kirchen seiner Vaterstadt. Ausser mehreren Büchern Madrigale zu vier und fünf Stimmen (1581 bis 1602) sind auch eine Anzahl Kirchensachen von seiner Arbeit gedruckt. **Gregorio Allegri** von Correggio, ein Nachkomme des berühmten Malers Antonio Allegri, Schüler des älteren Nanini, seit 1629 Sänger der päpstlichen Capelle und 1652 gestorben — betrauert von den Zeitgenossen, insbesondere auch von den Armen und Gefangenen, denen er wo er konnte Tröster und Helfer war (Gerber). Wiewohl stets ernst und gemessen, neigt sein Stil doch bereits etwas zum modern Gefühlvollen. Das am weitesten verbreitete, wenn auch, wie schon Reichardt behauptete, nicht verdienstvollste seiner zahlreichen Werke ist ein *Miserere*, welches heutigen Tages noch unter den Trauerfeierlichkeiten des Charfreitags in der Sixtina zu Rom eine hervorragende Rolle spielt. Man ist schon längst ziemlich einig darüber, dass die von den Reisenden mit so grosser Ueberschwänglichkeit gerühmte Wirkung dieses Tonstückes eben so wohl der Zeit, der Umgebung, den feierlichen Ceremonien und der Vortragsweise durch die päpstlichen Sänger, wie der Kunst und Bedeutung der Composition selbst angehört.

Es ist für zwei alternirende, nur am Schlusse zusammenkommende Chöre zu vier und fünf Stimmen in einem sehr einfachen psalmodirenden, nur immer an den Cadenzen mehr melodisch bewegten und ganz kunstlosen Stil gesetzt. Doch haben die Sänger der päpstlichen Capelle eine gewisse von Alters her überlieferte Art es zu singen, gewisse Ausdrucksnüancen, Betonungen und hergebrachte Auszierungen, welche einen eigenthümlichen Eindruck machen sollen. Darunter gehört das Intoniren eines jeden Tones mit einem *crescendo* — eine Manier, die bei uns übrigens schon in der italienischen Kirchenmusik mehr befremdet als gefällt, auf die deutsche angewendet aber vollends unschön

wird. Ferner beschleunigen und verzögern sie den Takt auf eine ganz freie Art, singen auch manche Strophen durchweg in rascherem Tempo als andere. Gegen das Ende hin wird die Bewegung immer langsamer und der Gesang immer schwächer, bis er ganz verklingt. Ehedem war dies *Miserere* des Allegri ausschliesslicher Alleinbesitz der päpstlichen Capelle, auf Abnahme einer Copie stand die Strafe des Bannes. Nachher ist es mehrere male (unter andern auch von Mozart) nach dem Hören aus dem Gedächtnisse aufgeschrieben worden, auch der Pater Martini hatte eine Abschrift auf päpstlichen Befehl erhalten, die er Burney mittheilte, der überdies noch eine Copie vom Sänger Santarelli empfing, welche er 1771 hat drucken lassen.

Berühmte Mitschüler des Allegri beim älteren Nanini waren noch Antonio Cifra, Capellmeister zu Loreto, 1620—22 an S. Giovanni im Lateran; Francesco Valentini (starb 1654) und Antonio Maria Abbatini, Capellmeister an verschiedenen Kirchen Roms, gestorben 1677, Athanasius Kircher's Gehülfe bei Abfassung seiner *Musurgia universalis*. Aus der Schule des jüngeren Nanini stammten Vincenzo Ugolini von Perugia, zuletzt (1620—26) Capellmeister an S. Peter im Vatican. Paolo Agostini, Ugolini's Nachfolger an S. Peter, später mit Nanini vereint an dessen Schule wirkend und, wiewohl noch jung an Jahren gestorben, doch tief gelehrt und sinnreich als Contrapunktist und Componist. Er sowohl als Abbatini zeichneten sich besonders im mehrchörigen Tonsatze aus; von beiden giebt es Tonstücke zu 4, 6, 8 und 12 Chören. Agostini war innerhalb der römischen Schule einer der ersten von denen, die so grosse Stimmen- und Chormassen, wie sie nun bei den Römern sehr beliebt waren, in Anwendung brachten. Zwar schrieb schon Palestrina für mehr als zwei Chöre, doch ist er über 12 Stimmen oder drei Chöre niemals hinausgegangen und hat auch hiervon nur selten (nur in Motetten) Gebrauch gemacht. Schon die Zahl seiner 8stimmigen Werke ist im Verhältnisse zu den 4-, 5- und 6stimmigen nicht gross. Ein Schüler des Agostini war (nach Walther's Lexikon, Leipzig 1732) Francesco Foggia, geboren 1604, in der Jugend an den Höfen des Churfürsten von Bayern und des Erzherzogs Leopold, nachher Capellmeister an verschiedenen Kirchen Roms, 1684 noch am Leben. Martini theilt in seinem *Saggi fondam.* II, 47—65 zwei madrigalartige, gewandt gearbeitete Motetten (*Ecce sacerdos* und *Salve regina*) dieses seiner Zeit sehr angesehenen Componisten mit. In der zweiten wird der gerade Takt verschiedene Male durch den Tripeltakt abgewechselt. Besonders vortreff-

lich im vielchörigen, dabei häufig kunstvoll durchbildeten Tonsatze und einer der bedeutendsten Erben des Palestrina war **Orazio Benevoli**, ein Schüler des Ugolini (oder jüngeren Nanini), von 1650 bis zu seinem 1672 erfolgten Tode Capellmeister an S. Peter im Vatican. Nach der Meinung seines Schülers Antimo Liberati, der seit 1661 Sänger der päpstlichen Capelle und ebenfalls tüchtiger Tonsetzer war, habe Benevoli in der vielchörigen Schreibart alle übrigen Harmoniker übertroffen; auch Burney fand seine gewaltigen Partituren bewunderungswürdig aufgebaut, und Fasch sah sich, nach Reichardt's Versicherung, durch eine der 16stimmigen Messen des Benevoli zur Composition einer ähnlichen vierchörigen Messe angeregt. Baini sagt (a. a. O. 188), er habe von ihm viele Messen zu 12, 16 und 24 Stimmen, Psalmen zu 8, 16 und 24 Stimmen, Motetten und Offertorien zu 4 bis 30 Stimmen gesehen. Ein 4stimmiges *Christe* aus der 16stimmigen Messe zu 4 Chören *In diluvio aquarum multarum* steht bei Martini, *Sagg. fond.* II, 122. Benevoli's Schüler war ferner der berühmte Contrapunktist und Meister im vielstimmigen Tonsatze **Giuseppe Ercole Bernabei**, zu Caprarola im Kirchenstaat um 1620 geboren, Capellmeister der Capella Giulia zu S. Peter im Vatican 1672, dann Capellmeister zu München von 1674 bis 1687, worauf sein Sohn Giuseppe Antonio ihm im Amte folgte und es bis 1732 verwaltete. Neben Kirchensachen (darunter 4-, 8-, 12- und 16stimmige Messen, Psalmen, Motetten, Offertorien) hat man von ihm 5- und 6stimmige Madrigale (Venedig 1669) und für die Münchner Bühne schrieb er ausserdem drei Opern. Er war der Lehrer des Agostino Steffani. Als Förderer des neuen melodiösen Kirchenstils werden genannt die beiden Brüder Domenico und Virgilio Mazzocchi. Der ältere, Domenico, machte sich verdient durch Erweiterung der Intervallenverbindungen und Bereicherung der Harmonie, und in der Vorrede seiner 1638 zu Rom gedruckten 5stimmigen Madrigale handelt er auch umständlich von den neu eingeführten Zeichen des *crescendo*, *diminuendo*, *sfz*, *piano*, *forte*, *trillo* etc. Virgilio Mazzocchi, 1628 bis 1629 Capellmeister an S. Giovanni im Lateran, darauf an der Peterskirche bis zu seinem Tode im Jahre 1646, war zugleich ausgezeichneter Gesangmeister (Cap. XVI) und 1636 Lehrer am Collegium zur Erziehung von Sängern für die päpstliche Capelle. Ein Schüler von ihm war Giovanni Andrea Bontempi, um 1630 zu Perugia geboren, unter Urban VIII Capellmeister zu Rom, später zu Venedig, dann am Hofe des Markgrafen Christian Ernst von Brandenburg, seit 1660 zugleich mit

H. Schütz Capellmeister zu Dresden unter Johann Georg II. Er war Sänger, musikalischer Schriftsteller, Dichter und Componist eines Oratoriums und einer Oper *Il Paride*, welche nach Mattheson [15]) Anno 1662 zu Dresden aufgeführt worden ist, auch in demselben Jahre mit einer Dedication an Christian Ernst von Brandenburg im Druck erschien. Auch eine Geschichte der Musik hat er 1695 zu Perugia drucken lassen, von der aber Lichtenthal [16]) sagt, sie sei *assai rara, ma di pochissimo valore*. Ausserdem war noch Steffano Landi seit 1629 Mitglied der päpstlichen Capelle, Componist von Kirchen- und Kammerstücken, auch eines in Anm. 17 genannten Oratoriums. Pietro Heredia, ein Spanier, war von 1630 bis 1648 Capellmeister an S. Peter im Vatican.

Schliesslich ist über diese Epoche noch zu bemerken, dass seit Anfang des 17. Jahrhunderts die moderne *Fuge* nach und nach sich zu entwickeln beginnt; doch erst gegen Ende des gedachten Jahrhunderts hin hat sie ihre heutige Gestalt und Regelung gewonnen. Die *Arie* erlangt unter den späteren venetianischen Meistern eine festere Form und ihre Lossetzung vom Recitativ hat sich vollzogen; der Chor bleibt in dramatischen Stücken nach wie vor untergeordnet. Das *Instrumentenspiel* verfeinert, veredelt und verselbständigt sich dem Gesange gegenüber innerhalb der Oper und Kammer, das *Violinspiel* namentlich durch Corelli und seine Schule (Cap. XVI). Das *italienische Orgelspiel* hat seinen Gipfel erreicht in Girolamo Frescobaldi und Bernardo Pasquini (S. 215). — Der Entwickelungsgang des *Oratoriums* bis auf Händel lässt sich gegenwärtig noch nicht deutlich übersehen, da verhältnissmässig nur wenige Werke bekannt sind und ihre Reihe bis jetzt noch zu lückenhaft ist. Im Allgemeinen aber fand es bei den Italienern während dieser Periode zwar umfängliche und gegen 1700 hin immer steigende Pflege, [17]) konnte zu einer eigenartigen Entfaltung aber noch nicht

15) *Critica Musica*, 2 Bde., Hamburg 1722—25; I, 20.

16) *Dizionario e Bibliografia, Milano* 1826, T. III, p. 27.

17) Unter andern durch Michelangelo Capollini (*Lamento di Maria Vergine*, 1627), Domenico Mazzocchi (*Il Martirio de' santi* etc. 1631), Steffano Landi (*Il S. Alessio*, 1634), Michel Angelo Rossi (*Erminia sul Giordano*, 1637); Loreto Vittorj, Marcantonio Ziani, Maurizio Cruciati, Francesco Federici (*Santa Cristina* und *S. Catarina di Sienna*, beide 1676), Scarlatti, Colonna, Caldara, Leo, C. Pallavicini, Pistocchi, Giov. Bononcini etc. etc. Näheres bei Burney *Histor.* IV.

gelangen, sondern blieb in den Hauptsachen durchaus von Cantate und Oper abhängig. Vor allem fehlte ihm noch der später, seit seiner Neugestaltung und Vollendung durch Händel, gerade seinen Schwerpunkt ausmachende und seine Gattung charakterisirende grosse dramatische Chor; Recitative nebst ein- und mehrstimmigen Solosätzen blieben seine hauptsächlichen Bestandtheile. Carissimi hatte zwar schon die hohe Bedeutung des Chores, als Stimmungsausdruck einer bei dem Hergange mit ihrer Empfindung betheiligten Menge, für das Oratorium erkannt, und ähnliches darf man von seinem grossen Zeitgenossen **Alessandro Stradella** vermuthen; von eigentlich dramatischer Gestaltung aber konnten ihre Chöre noch nichts an sich haben. Ueberdies fand der Vorgang des Carissimi in diesem Punkte nicht einmal eine fortgesetzte Nachfolge, denn in den Oratorien um 1700 sind die Chöre weit seltener als früher, in der Regel schliessen um diese Zeit sogar nicht einmal die Acte mit einem Chor, sondern nur mit einem Duett. Keime zu einem wirklich dramatischen und oratorischen Chorstil brechen zwar um Mitte des Jahrhunderts in Deutschland bei Heinrich Schütz mächtig hervor, doch hat dieser Meister weder eigentliche Oratorien geschrieben, noch durch seine dramatischen Kirchenwerke (Auferstehung, Sieben Worte etc.) das Oratorium als solches in seiner Gesammtgestalt gefördert. Einen hohen Rang unter den Meistern aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, welche auch Oratorien componirten, muss aber der genannte Alessandro Stradella, geboren um 1645 zu Neapel, eingenommen haben. Leider kennt man ihn bis jetzt mehr nur aus der unverbürgten Sage von der Bändigung der zu seiner Ermordung gedungenen Banditen durch die Macht seiner Musik, als aus dieser selbst, Abschriften seiner Werke sind sehr selten. Die allbekannte herrliche Kirchenarie *Se i miei sospiri*, ein höchst edler, tief gefühlvoller Gesang in wohl abgerundeter Form, wird ihm zugeschrieben; doch dürfte sie eher noch einer etwas späteren Zeit angehören. Ein dem Jahre 1676 angehörendes Oratorium von seiner Composition, *S. Giovanni Battista*, zu 5 Stimmen mit Instrumenten, kannte Burney, und nach seiner Beschreibung muss es grosse Schönheiten enthalten (*History* IV, 105; ein Duett daraus ebd. S. 118). Noch ein zweites, *Susanna*, vom Jahre 1681, ebenfalls 5stimmig mit Orchester, nennt Fétis. Eine Opera seria, *La forza dell' Amor paterno*, schrieb er 1678 für Genua und noch einige für den Hof zu Ferrara, ausserdem Madrigale, Duette und höchst werthvolle Solocantaten, welche ihrer Zeit denen des Carissimi an Kunstwerth fast gleichgestellt

wurden. Das erwähnte Duett aus dem Oratorium *di San Giovanni Battista* steht auch bei Martini, *Sagg. fond.* II, 17. Forkel (Musikalischer Almanach, Leipzig, Jahrgang 1784, S. 173) nennt den Stradella auch einen berühmten Sänger und Virtuosen auf der Harfe, und auf der Violine soll er ebenfalls bedeutend gewesen sein und sogar erheblich auf die Entwickelung des Violinspieles eingewirkt haben.

XII.

Heinrich Schütz und der deutsche Kirchengesang im 17. Jahrhundert. — Die Grosse Cantate.

Schon zu Ende des 7. Capitels ist erwähnt worden, dass die grossen Bewegungen, welche auf dem Gebiete der Musik in Italien um 1600 eintraten, auch nach Deutschland hin sich erstreckten und einen mächtigen Einfluss auf die fernere Entfaltung unserer heimatlichen Tonkunst ausübten. Die Betrachtung dessen, was gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Deutschland auch innerhalb des Musikdrama versucht und geschaffen wurde, gehört dem 13. und 15. Capitel an; im gegenwärtigen ist nur von der Kirchenmusik und was daran sich knüpft die Rede.

Der Leser erinnert sich, dass die kirchliche Kunstmusik bei den Protestanten vom Gemeindegesange ausgehend sich entwickelte und im Laufe des 16. Jahrhunderts zweierlei Gestalt annahm: Entweder nahmen die Componisten auf Mitbetheiligung der Gemeinde beim Singen keine Rücksicht; die Melodien der Kirchenlieder dienten ihnen zur Grundlage kunstvoll contrapunktisch durchbildeter motettenartiger Sätze, ähnlich wie der Gregorianische Gesang den früheren und gleichzeitigen katholischen Meistern; sie waren nur der thematische Keim, aus dem eine reiche contrapunktische Gestaltung als Blüte sich entfaltete. Oder man behielt die Mitbetheiligung der Gemeinde am Gesange im Auge, die strophische Form des Liedes wurde festgehalten, die Melodie herrschte in der Oberstimme, die Mehrstimmigkeit war nur Erscheinung des in der Melodie ruhenden harmonischen Inhaltes. Beiden Arten der Kunstgestaltung liegt also das Gemeindelied zu Grunde, und zur zweiten gehört auch das Eccard'sche Festlied; denn wiewohl es nicht mehr über eigentliche kirchen-

übliche Melodien gearbeitet ist, knüpft es doch hinsichts der Form und ganzen Haltung an das Lied an und steht diesem noch näher als der Motette. Dieses Verhältniss der Componisten zu den Melodien des geistlichen Volksgesanges dauerte selbstverständlich auch während des ganzen 17. Jahrhunderts und noch länger fort; daneben aber bildete sich unter italienischem Einflusse noch eine andere Richtung, in welcher von Melodien des Gemeindegesanges und der Liedform ganz abgesehen ist und durchaus die freie Erfindung und Gestaltung herrscht. Das von den Italienern aufgebrachte *geistliche Concert* kam nach Deutschland herüber und gewann hier immer mehr Boden. Die Wanderung der Deutschen nach Italien, um dort die Tonkunst zu studiren, hatte schon im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts begonnen, schon Hans Leo Hasler war 1584 Schüler des Andrea Gabrieli, auch Eccard mag in Venedig gewesen sein. Seit 1600 aber nahmen diese Wanderungen bedeutend zu, Italien wurde die Hochschule der Tonkunst für Deutschland und blieb es über anderthalb Jahrhunderte lang; die deutschen Fürsten sandten ihre Capellisten und Schützlinge dorthin, um von der neuen Musikart Kenntniss zu nehmen und sie nach Deutschland zu verpflanzen, auch beriefen sie italienische Tonkünstler an ihre Höfe. Durch diese und durch die in Deutschland eingeführten Werke italienischer Meister übertrug sich der concertirende und dramatisirende Stil auf die deutsche Kirchenmusik. Man studirte ihn mit Eifer, und indem gerade die bedeutendsten Meister Anhänger dieser neuen Richtung waren, fand sie schnelle Verbreitung: auch in der Kunstmusik der protestantischen Kirche wich die alterthümliche Strenge einer mannigfaltigeren, gestaltenreicheren, lebhafteren Ausdrucksform. Das Bedürfniss, den lehrhaften Text deutlich zu vernehmen und der individuellen Stimmung Aussprache zu verleihen, führte auf die Anwendung des Sologesanges, in welchem die nur durch einen Bass harmonisch getragene, nicht mehr durch die Stimmenmehrheit gebundene Melodie freier sich entfalten konnte, auch der Gesangskunst Gelegenheit geboten wurde ihre Reize zu üben. Dem Sologesange gegenüber trat nun der Chor, grossartig gegen ihn contrastirend, in sich selbst wiederum reicher gegliedert durch das Bestreben, nicht mehr die Stimmung nur in ihrer Allgemeinheit auszudrücken, sondern auch die einzelnen Wendungen und Modificationen des Inhalts durch charakteristische Tonbildungen zu versinnlichen. Dazu gesellte sich die Instrumentalmusik, den Gesang schmückend und bereichernd, ihn unterstützend, mit ihm concertirend, im Geiste des Monteverde

durch bezeichnende Tonbewegungen den Ausdruck verstärkend, das Gemälde charakteristisch färbend und vervollständigend. Die Grosse Cantate der Bach'schen Zeit steht auf der Höhe dieser Richtung, zu deren Betrachtung wir uns zuerst wenden.

Der erste bedeutende deutsche Tonmeister, aus dessen ganzer Kunstanschauung und Art des Schaffens italienische Anregungen sehr merklich hervorstechen, ist der zu Ende des 7. Capitels bereits erwähnte Michael Prätorius (S. 200); der angesehenste Träger derselben und der grösste deutsche Componist des ganzen 17. Jahrhunderts aber ist Heinrich Schütz. In ihm erscheint diese neue Richtung am stärksten ausgeprägt, doch nicht als etwas blos Angeeignetes oder künstlich Emporgetriebenes, sondern vielmehr als organische Fortentwickelung im Geiste der Zeit und nicht minder dem deutschen Wesen völlig identificirt.

Heinrich Schütz (Henricus Sagittarius) ist nach Walther am 8. October 1585 zu Köstritz im Voigtlande geboren. Mit einer „feinen Stimme" begabt, kam er, eilf Jahre alt, als Singknabe in die Hofcapelle des Landgrafen Moritz von Hessen-Cassel, wo er zugleich die gute Erziehung höherer Stände genoss; Walther sagt, er sei daselbst „unter Grafen, vornehmen von Adel und andern tapffern *ingeniis* zu allerhand Sprachen, Künsten und *Exercitiis* angeführt worden." Im Jahre 1607 bezog er die Universität Marburg, um die Rechtswissenschaften zu pflegen, und eine Disputation *de legatis* legte Zeugniss ab, dass er seine Zeit daselbst gut benutzt hatte. Landgraf Moritz aber erinnerte sich seiner musikalischen Fähigkeiten und bot ihm an, nach Venedig zum Johannes Gabrieli zu gehen, wozu er ihm 200 Thaler jährlich zur Verfügung stellte. Schon 1609 zog Schütz nach Venedig, woselbst er bereits zwei Jahre darauf ein Buch fünfstimmiger Madrigale herausgab; doch starb Gabrieli schon 1612 und Schütz kehrte im folgenden Jahre nach Cassel zurück. Vorläufig aber hielt er sich hier mit seinen Kenntnissen als Tonsetzer ganz in der Stille, bis er, wie er selbst männlich und bescheiden sagt, „mit Auslassung einer würdigen Arbeit sich würde hervorthun" können. Doch schon 1615 erfolgte durch den Churfürsten Johann Georg I seine Berufung als Capellmeister nach Dresden; Landgraf Moritz reclamirte ihn zwar im nächsten Jahre darauf als seinen Unterthan, für dessen Erziehung er ausserdem gesorgt hatte, entliess ihn jedoch wieder 1617, von wo an Schütz der Dresdner Capelle als Obercapellmeister bis zu seinem Tode angehörte. Er gab ihr nach italienischem Vorbilde eine vortreffliche Einrichtung, zog Italiener nach Deutschland, sandte

Deutsche nach Italien und bildete selbst eine ganze Reihe tüchtiger Schüler. Aehnlich wie nachher Scarlatti bei den Italienern, war er als der allgemeine Lehrer der Deutschen verehrt, und für seine Capellisten hat er zur Zeit der Kriegsnoth wie ein Vater gesorgt. Im Jahre 1628 war er noch einmal in Italien, um nach den dortigen Fortschritten in der Tonkunst sich zu erkundigen und die besten neuen Compositionen für seine Capelle anzuschaffen. Von 1621—31 stand diese in hoher Blüte, dann aber begann sie unter den Bedrängnissen des nun auch über Sachsen sich erstreckenden Krieges zu verfallen, 1639 zählte sie nur noch zehn Instrumentisten und Sänger, und 1640 klagte der Hofprediger Hoe von Hoenegg, „dass fast garnichts mehr figuraliter musicirt werden könne, sintemal nicht allein kein rechter Altist, sondern nur ein einziger Discantist vorhanden.“ Schütz selbst sah sich in seiner ganzen Thätigkeit gestört, deshalb ging er 1633 nach Copenhagen, 1638 nach Braunschweig und Lüneburg, 1642 wieder nach Dänemark; seit 1645 aber konnte man seinen Vorschlägen zur Erneuerung der Dresdner Capelle wieder Gehör geben, und um die Zeit des westphälischen Friedens stand sie wieder im alten Glanze da.

Nach dem Tode des Churfürsten Johann Georg I (1656) wurde die churprinzliche Capelle mit der churfürstlichen verschmolzen; 1663 bestand diese vereinigte Capelle aus Schütz als Obercapellmeister, dem noch zwei andere Capellmeister, G. A. Bontempi und Vincenzo Albrici, ausserdem noch zwei Vicecapellmeister, G. Perandi und Christoph Bernhard, ein Schüler von Schütz, zur Seite standen; den Organisten Bartol. Albrici und Adam Krieger; 4 Sopranisten, 1 Altisten, 2 Tenoristen, 3 Bassisten, 15 Instrumentisten. Ferner gehörten dazu noch als Choralisten: Hofcantor Matthias Erlemann (auch Bassist), Organist Christoph Kittel, 2 Altisten, 2 Tenoristen, 1 Bassist und 6 Capellknaben. Vgl. Moritz Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Churfürsten von Sachsen, Dresden 1861; I, 136.

Sehr nahe waren Schützens Beziehungen zum Braunschweigischen Hofe, er war der Liebling der Herzogin Sophia Elisabeth, mit der er seit 1645 in brieflichem Verkehr stand. Um das gedachte Jahr scheint man ihn mit Neubildung der Wolfenbüttler Capelle betraut zu haben, er versorgte sie mit neuen Mitgliedern und wurde 1655 als Capellmeister von Haus aus bestallt. Seine Briefe an die Herzogin nebst zweien an den Herzog Augustus hat Chrysander, Jahrbücher I, 159 ff. als einen vortrefflichen Beitrag zur Charakteristik dieses als Mensch und Künstler gleich edlen Mannes mit-

getheilt; seine „ganze wohlwollende Behutsamkeit, Gerechtigkeit gegen Alle, Rücksichtnahme und Klugheit, humoristische Freimüthigkeit gegen fürstliche Personen und ruhige Lenkung verwickelter und widerborstiger Dinge zu einem einträchtigen Zusammengehen — alle diese hervorstechenden Eigenschaften in dem Charakter des edlen Mannes veranschaulichen uns jene Briefe. Aus einem solchen Handeln wird uns auch der grosse und wohlthätige Einfluss begreiflich, welchen Schütz auf seine Zeitgenossen ausübte" (S. 164). Auch mit seinen italienischen Collegen am Dresdner Hofe lebte Schütz in gutem Einvernehmen, Bontempi unter andern widmete ihm 1660 einen Tractat, in dessen Vorrede er ihn seinen „Herrn und Freund" nennt. Im Jahre 1665 feierte er sein 50jähriges Dienstjubiläum; mehrere Gesuche um Dienstentlassung mit einem Gnadengehalte (1651 und 1653) waren erfolglos geblieben, er verwaltete sein Amt mit unwandelbarer Treue und Gewissenhaftigkeit 57 Jahre lang bis zu seinem am 6. November 1672, im nicht lange begonnenen 88. Lebensjahre erfolgten Tode. Doch hatte er in den letzten Jahren schon immer mehr sich zurückgezogen und nur noch bei besonderen Gelegenheiten leitete er die Kirchenmusiken in der Schlosscapelle; seine Kräfte und sein Gehör hatten sehr abgenommen, „also dass er gar wenig ausgehen noch sich der Anhörung Göttlichen Worts gebrauchen können, sondern mehrentheils zu Hause bleiben müssen, daselbst er aber seine meiste Zeit mit Lesung der heil. Schrift und anderer geistreicher *Theologorum* Bücher zugebracht, auch noch immer stattliche *Musicali Compositiones* mit grossem Fleiss verfertiget" etc., wie Dr. Geyer's Leichenpredigt berichtet. Seinen Leichentext *Cantabiles mihi erant justificationes tuae in loco peregrinationis meae* hatte er an seinen ehemaligen Schüler und Collegen, den nunmehrigen Stadtcantor zu Hamburg Christoph Bernhard geschickt, mit der Bitte „denselben nach dem pränestinischen Contrapunktstil mit 2 *Cant. A. T. et B.* auszuarbeiten: welche Motette er denn, zwey Jahre vor seinem Ende, Ao. 1670 empfangen, und ein grosses Vergnügen darüber bezeiget hat. Sie ist auch bei seinem Begräbniss aufgeführt worden."[1]) Die schöne Abdankungsrede des Magisters Herzog vor Beisetzung der Leiche in der Vorhalle der alten Frauenkirche, war ein Ausdruck der allgemeinen Verehrung und Trauer um den vortrefflichen Meister.[2]) Die gesammte Musikgeschichte hat in der

1) Mattheson, Ehrenpforte 322.

2) „Nun ihr edlen *Musici*," heisst es darin, „ihr *Virtuosi* und treue *Clienten*

That keine edlere Künstlergestalt aufzuweisen als Heinrich Schütz. Doch ist seine für die deutsche Musik epochemachende Bedeutung in neuester Zeit erst wieder von C. v. Winterfeld richtig gewürdigt worden;[3]) Kiesewetter unter andern hat in seiner Geschichte für diesen unmittelbaren Vorläufer Bach's und Händel's und grössten deutschen Tondichter bis auf ihre Zeit, kaum drei Zeilen übrig.

Schüler des Gabrieli, angeregt durch die dramatisch-musikalischen Bestrebungen der Italiener und insbesondere des Claudio Monteverde, hatte Schütz in sich aufgenommen was die neue Zeit an Formen und Ausdrucksmitteln gewonnen hatte, und unterliess auch für die Folge nicht, eifrig sich danach zu erkundigen. Starker, lebhafter, charakter- und empfindungsvoller Ausdruck nicht nur der Gesammtstimmung, sondern auch der einzelnen Textbilder und für den Inhalt bedeutsamen Worte, ist ein Grundzug seiner Musik; das Streben nach bestimmter Individualisirung und dramatischer Verlebendigung des Inhaltes, häufig bis zur Wortmalerei vordringend, macht sich bei ihm in solcher Stärke geltend, wie noch bei keinem seiner Vorgänger. Die Süssigkeit oder Bitterkeit der Empfindungen, die Himmelsfreude, die Schärfe der Reue, der Stachel des Gewissens finden bei ihm entsprechende Versinnlichung durch Töne — theils durch charakteristische Bewegungen der Melodie oder des Tonfalles und der Rhythmik, welche malend das Wortbild veranschaulichen, durch kunstvolle Verflechtung und Gruppirung einander Nachdruck verleihen oder als Contraste sich gegenseitig erhellen und schärfer bestimmen; theils durch die Ruhe consonirender Harmonien und durch die Herbigkeit dissonanter Zusammenklänge, von denen auch die schärfsten und einschneidendsten nicht ausgeschlossen bleiben, sobald es um ein treffendes Tonbild etwa für die Qual des Schuldbewusstseins, das Dunkel des Todes, die Schrecken des Gerichts sich handelt. Wie in den Zeiten altkirchlicher Tonkunst alle

eures eisgrauen *Senioris*, umfanget und begleitet mit Thränen den Cörper des seeligen Herrn Capellmeisters zu seiner Grabstätte. Machet und haltet anitzo ihm nach Churfürstlicher gnädiger Anordnung, die angestellte Kirchenmusik bei der Bestattung auf das Beweglichste, und wisset, dass ihm seine letzte Ehre zwar hiedurch erwiesen, die eurige aber hiedurch wachsen und euch bei hohen und niedrigen noch mehr beliebt machen werde. Hiermit trägt man Schützens Kunst samt seiner Hand zu Grabe, | Die unserer Hofcapell den besten Zierrath gabe; | Ein Mann der seinen Gott und Fürsten treu geliebt; | Dies ist die Grabeschrift, die ihm Chursachsen giebt."

3) In seinen mehrfach erwähnten Werken „Joh. Gabrieli und sein Zeitalter" und „Der Evangelische Kirchengesang" etc.

Leidenschaft durchaus verhalten und durch die Richtung aller Seelenkräfte auf das Gottheitsideal zurückgedrängt blieb, so strebte nun die neue Zeit nach Entbindung und Entfaltung derselben in kunstgemässen Grenzen, damit die Musik ihre volle Macht über die Gemüther offenbare. „Mit grösserer Wärme," fährt Winterfeld fort, „in lauter, schneller, lebhafter das Gemüth anregenden Klängen that diese Stimmung sich kund; aber nur solchen grossen und vielseitig begabten Meistern wie Heinrich Schütz, in dessen Seele das Wesen der altkirchlichen Tonkunst noch lebendig in seiner tiefsten Bedeutung nachklang — nur solchen blieb es vergönnt, auch innerhalb ihrer neuen Gestaltungs- und Ausdrucksweise jenen ächt religiösen Sinn in der Kunst zu bewahren und auf die Nachkommen fortzupflanzen." Ungeachtet des engen Anschlusses an die Italiener ist Schütz aber doch in seinem innersten und ganzen Wesen Deutscher und Protestant geblieben. Wiewohl er die Formen der protestantischen Kirchenmusik von ihrer bis dahin vorwaltenden Gebundenheit an das Kirchenlied so gut wie ganz ablöste und dem freien Schaffen überwies, das Gebiet des geistlichen Liedes und der Choralbearbeitung nur ganz vorübergehend betrat, kennzeichnet ihn doch die tiefe Versenkung in den Stoff, die allseitige geistige Durchdringung desselben, die Betonung des Wortes, welches nicht allein seinem Gefühlsinhalt, sondern auch seiner lehrhaften und kirchlich-dogmatischen Geltung nach zum Ausdrucke gelangen soll, als den Deutschen und Protestanten. In seinem Schaffen erscheint alles, was bei seinen deutschen Vorgängern charakteristisch ist, aber in noch weit höherer Entwickelung, sein grösseres Genie und der neu gewonnene Reichthum an Mitteln brachten eine Fülle neuer Gestaltungen hervor, denen jedoch, wiewohl Italien auf ihre Bildung Einfluss geübt, eine deutsche Seele innewohnt.

Schützens Werke sind sehr zahlreich, aber nur über einige der wichtigsten können hier ein paar Andeutungen gegeben werden. Zunächst auf die Madrigale von 1611 folgten die „Psalmen David's Sampt Etlichen Moteten und Concerten" vom Autor selbst verlegt und bei Gimel Berg zu Dresden 1619 gedruckt. Componirt sind sie „mit acht und mehr Stimmen. Nebenst andern zweyen Capellen, dass dero etliche auff drey und vier Chor nach Beliebung gebraucht werden können"; ausserdem ist ein Continuo „vor die Orgel, Lauten, Chitaron" etc. dabei.

An den drei- und vierchörigen Stücken dieser Sammlung lässt sich die damals nach dem Vorgange der Italiener auch in Deutschland sehr verbreitete und mit Vorliebe ausgebildete Art mit grossen Chor-

massen zu musiciren, deutlich erkennen; Schütz selbst giebt Anweisungen dazu in einer dem Basso continuo dieser Psalmen beigedruckten Vorrede. Es besteht ein solcher Complex aus einem oder zwei Hauptchören, welche *Chori favoriti* heissen, weil sie der Capellmeister „am meisten favorisiren und auffs beste und lieblichste anstellen soll.“ Zu diesen Favorit-Chören treten als Verstärkung der Massenwirkung, „zum starken Gethön und zur Pracht“, noch ein oder mehrere andere Chöre hinzu, die sogenannten *Capellen*. In den Schützischen Psalmen sind die Capellen aber keineswegs blosse Verdoppelungen der betreffenden Partien in den Favorit-Chören, sondern ihre Stimmen haben, soweit möglich, einen anderen Tongang, und schliessen sich nur in der Rhythmik ihren Favoritchören genau an. Ausserdem kann man „in *disposition* und Anordnung der *Capellen* so zwey Chöricht, in acht nemen, dass die Chor creutzweiss gestellet werden, und dass *Capella* I dem andern *Coro Favorito*, und hingegen *Capella* 2 dem ersten etc. am nechsten sey“. Besetzt wurden die Capellen entweder mit Singstimmen, oder mit Instrumenten, oder mit beiden zusammen; „die *Capellen*, so mit hohen Stimmen gesetzet, seynd meistentheils auff Zinken und andere Instrument gerichtet, jedoch wann man auch Sänger dabey haben kan, ist so viel desto besser“. Die Favorit-Chöre hingegen sind zum Singen bestimmt, „wiewohl auch etliche der Psalmen sich nicht übel schicken, wann der höhere Chor mit Zincken, Geigen, der nidrige mit Posaunen oder andern Instrumenten gemacht, und auff jedem Chor eine Stimme darneben gesungen wirdt.“

Die Favorit-Chöre nannte man auch *Chori concertantes*, weil sie aus den Haupt- oder concertirenden Stimmen bestehen, „und unter einander *Concertiren* und streitten, wer es unter ihnen zum besten machen könne. Darumb man denn zu solchen Stimmen die besten Cantores und Sänger ordnen mus, die nicht allein *perfect* und gewiss seyn, sondern auch auff jetzige neue Manier und Weise eine gute *disposition* zu singen haben, also dass die Wörter recht und deutlich pronunciret, und gleich als eine Oration vernehmlich daher recitiret werden; derer ursachen es die Itali auch bissweilen *Chorum recitativum* nennen.“ Der Ausdruck *Capella* oder *Chorus pro capella* bedeutete aber auch einen reinen Vocalchor ohne Instrumente, „welcher mit *Cantoribus* und Menschen Stimmen muss besetzet werden; als wenn in einem *Concert* der eine Chor mit *Cornetten*, der andre mit Geigen, der dritte mit Posaunen, Fagotten, Flöitten und dergleichen Instrumenten, doch dass bei jedem Chor zum wenigsten eine *Concertat* — das ist, eine Menschen Stimme darneben geordnet: So ist meistentheils noch ein Chor darbey, wo alle vier Stimmen mit *Cantoribus* besetzt werden; denselben nun nennet J. Gabriel [Joh.

Gabrieli] *Capellam.* Und kan ein solcher Chor oder *Capella*, weil sie mit unter die *Principal* Chor gehöret, durchaus nit aussen gelassen werden" etc. Ausserdem war die *Capella* oder der *Chorus pro capella* im heutigen Wortverstande ein Orchester, welches dem Vocalchor als Begleitung beigegeben wurde. S. Prätorius, *Syntagma mus.* III, 106, 114.

Interessant sind diese Schütz'schen Psalmen auch als erfolgreicher Versuch der Anwendung des neuen declamatorischen und recitirenden Stiles, „welcher biss *dato* in Teutschland fast unbekannt", auf grosse Chormassen; „wie sich dann zu composition der Psalmen, meines erachtens fast keine bessere art schicket, denn dass man wegen der menge der Wort ohne vielfältige *repetitiones* immer fort *recitire*", bemerkt Schütz in seiner gedachten Vorrede. So gelangt an „diejenigen, welche dieses modi keine Wissenschafft haben," fährt er fort, „mein freundlich bitten, sie wollen in Anstellung berührter meiner Psalmen sich im Tact ja nicht übereylen, sondern der gestalt das mittel halten, damit die Wort von den Sängern verständlich recitirt und vernommen werden mögen. Im widrigen Fall wird eine sehr unangenehme Harmoney und anders nicht als eine *Battaglia di Mosche*, oder Fliegenkrieg darauss entstehen, der *intention* dess *Authoris* zu wider."

Zu den Hauptwerken unseres Meisters gehören die *Symphoniae sacrae;* der erste, 1629 erschienene Theil war eine unmittelbare Frucht seiner ein Jahr vorher unternommenen italienischen Reise, der zweite kam erst 1647, und der beide an Bedeutung noch übertreffende dritte im Jahre 1650 heraus. Insbesondere merkwürdig ist diese Sammlung durch die darin enthaltenen, durchweg von obligaten Instrumenten begleiteten Sologesänge für eine und mehrere Stimmen. Die Instrumente treten hierin bereits ganz selbständig auf, eigene, neben den Singstimmen hergehende Motive durchbildend, oder den Hauptgedanken wechselweis mit ihnen durchführend und zur Belebung und Anschaulichkeit des ganzen Tonbildes auf eine weit innerlichere Art beitragend als vordem. Im Ausdruck und Aufbau der Formen dieser Gesänge waltet das concertirende und dramatisirende Element vor; das Einzelne wird zu einem vollen, in sich abgerundeten Tonbilde ausgestaltet, welches mit dem Ganzen jedoch in geistigem Zusammenhange steht, mit Verwandtem verknüpft, durch einheitliche Gegensätze verstärkt und erhellt wird; das Grundgefühl kommt nicht mehr nur seiner Gesammtstimmung nach zur Erscheinung, sondern auch die verschiedenen Phasen und Modificationen desselben werden durchbildet und veranschaulicht, damit das Ganze mit um so unmittelbarerer Lebenswahrheit an uns

herantrete, und uns um so entschiedener zum innerlichen Miterleben des Dargestellten bestimme. Zur höheren Entfaltung des ausdrucksvollen Sologesanges (der Arie, des Duetts) hat Schütz sehr viel beigetragen, vielleicht eben so viel wie irgend einer seiner italienischen Zeitgenossen; weit mehr aber noch als alle diese zusammen hat er für den dramatisirenden Chorstil gethan. Seine Motetten, die geistlichen Gesänge von 1625, die drei Jahre später zu Freiberg gedruckten Tonsätze zu den gereimten deutschen Psalmen von Cornelius Becker etc. stehen in der Mitte zwischen antik und modern; sinnvoll und tief in der Erfassung des Textes, kunstvoll und vortrefflich in der Arbeit, schliessen sie doch bereits mehr dem Concert- und Madrigalstil als dem alten Motettenstil sich an, womit auch eine freiere, wiewohl auf ein tiefes Verständniss ihres inneren Wesens gegründete Behandlung der Kirchentöne zusammenhängt. So ächte Perlen hierunter nun zwar sich finden, so sind sie doch weniger wichtig für die Folgezeit, als manche Chöre und scenenartige Stücke, in welchen die Absicht unseres Meisters, den Hergang als eine wirklich vor sich gehende Handlung unserer sinnlichen Wahrnehmung zu vergegenwärtigen, ganz deutlich zu Tage tritt, wodurch sie als Elemente des Oratoriums und seines dramatischen Chorstiles eine grosse Bedeutung haben.

Dass Schütz eine Oper componirt hat, erinnert sich der Leser von S. 298 her, zugleich aber auch, dass sie verloren gegangen und nichts daraus bekannt geworden ist. Seine dramatischen Kirchenwerke hingegen sind uns aufbehalten, nämlich eine *Auferstehung*, die *Sieben Worte*, und vier *Passionen* nach den vier Evangelisten. Das älteste derselben ist die im Jahre 1623 zu Dresden bei Gimel Berg gedruckte *Auferstehung*.[4]) Den Anfang dieses Werkes macht ein kurzer 6stimmiger Introitus für 2 Discante, Alt, 2 Tenore und Bass ohne Begleitung über die nach alterthümlicher Weise das heilige Ereigniss ankündigenden Worte: „Die Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi, wie uns die von den vier Evangelisten beschrieben wird“; es schliesst mit einem breiter sich auslegenden, von 4 Violen begleiteten Doppelchor „Gott sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch Jesum Christum etc.“ Im Verlaufe

4) „*Historia* der fröhlichen und siegreichen Aufferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers *Jesu Christi*. In Fürstlichen Capellen oder Zimmern umb die Osterliche Zeit zu geistlicher Christlicher Recreation füglichen zugebrauchen. In die Musik übersetzet durch *Henrich Schützen*, Churf. Sächs. Durchlauchtigkeit Capellmeistern. Gedruckt zu Dressden, in Churf. Sächs. Officin durch Gimel Bergen. Im 1623. Jahr.“

der Handlung tritt der Chor nur einmal auf, als die Eilf zu Jerusalem, „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden“, 6stimmig, in seinem raschen Durcheinandersprechen auf demselben Tone mit lang gezogenen Cadenztönen ein Bild der Ueberraschung und des nachdenklichen Erstaunens darbietend. Die Reden der handelnden Personen des Drama sind nach alter Weise mehrstimmig, und zwar zweistimmig mit Generalbass gesetzt, immer canonisch concertirend, die des Jesus für Tenor und Alt, der Magdalena für 2 Soprane, des Jünglings am Grabe für 2 Alte. Doch sagt Schütz in einer dem Continuo beigegebenen Vorrede, es könnten diese Stimmen beide gesungen, oder auch nur eine gesungen und „die andere *Instrumentaliter* gemacht, oder auch, *si placet*, gar ausgelassen werden“. Die Hohenpriester singen dreistimmig; Caiphas und sein Gesell, sowie die zwei Engel am Grabe duettiren mit einander. Der Evangelist recitirt durchweg einstimmig, und zwar im Collectentone, der aber an den Redeeinschnitten und in bedeutenderen Momenten in einen mehr melodischen Tonfall übergeht, nicht selten auch malende Elemente in sich aufnimmt, wie uns z. B. das Wegwälzen des Steines, das Laufen der Maria Magdalena und des Jüngers, die Verwunderung des Petrus und anderes mehr, durch charakteristische Tonbewegungen veranschaulicht wird.

Für die Begleitung der Recitation des Evangelisten giebt Schütz wiederum selbst Fingerzeige in der Vorrede: „Der Evangelist,“ sagt er, „kann in ein Orgelwerk, *Positiv*, oder auch in ein *Instrument*, Lauten, *Pandor* etc. nach gefallen gesungen werden. Es ist aber der Organist, welcher seine Person hier wohl vertreten will, zu erinnern, dass so lange der *Falsobordon* in einem Ton [der Sprechton in der Psalmodie] währet, er auf der Orgel oder Instrument mit der Hand immer zierliche und *appropiirte* Läufe oder *passaggi* darunter mache. Wann man es aber haben kann, ist besser, dass die Orgel und anderes hier ausbleibe, und anstatt derselben nur vier *Violen di gamba* (welche hierbei auch zu finden) die Person des Evangelisten zu begleiten gebraucht werden. Es will aber von nöthen seyn, dass die vier Violen mit der Person des Evangelisten sehr fleissig *practicirt* werden, folgender massen: Der Evangelist nimmt seine *partey* für sich und *recitiret* dieselbe ohne einigen Takt, wie es ihm bequem deuchtet, hinweg, hält auch nicht länger auf einer Silben, als man sonsten in gemeinen langsamen und verständlichen Reden zu thun pfleget. So dürfen die Violen auch auf keinen Takt, sondern nur auf die Wort, welche der Evangelist *recitiret*, und in ihren *parteyen* unter den *falsobordon* geschrieben sind, achtung geben, so kann man nicht irren. Es mag auch etwa eine Viola unter dem Haufen

passegiren, wie im *falsobordon* gebräuchlich ist, und einen guten *effect* giebt."

Wiewohl schon dies Werk ein merkwürdiges Beispiel ist für das Eindringen des concertirenden Gesanges in die alte Form der Passion, so steht es doch weit zurück hinter den dem Jahre 1645 angehörenden *Sieben Worten*,[5]) welche sowohl inbetreff der Durchbildung aller Einzelnheiten, als auch der inneren und äusseren Harmonie und merkwürdig abgerundeten Gesammtform einen wesentlichen Fortschritt im Vergleich zu allen früheren Werken dieser Art bekunden. Es erscheinen darin zwei Gruppen: erstens die christliche Kirche, den Hergang mit ihrer, in einem Einleitungs- und einem Schlusschor kundgegebenen Empfindung und Betrachtung umschliessend; zweitens die evangelische Geschichte selbst, als Handlung in dramatische Form gekleidet. Jener Einleitungs- und Schlusschor sind nicht mehr die kurzen Sätzchen über die Titel- und Schlussworte (S. 252), sondern breit und voll angelegte und ausgestaltete motettenartige Gesänge zu fünf Stimmen; der Einleitungschor ist beziehungsreich aus dem Choral „Da Jesus an dem Kreuze stund" entwickelt. Nach diesem, nur mit einem Orgelcontinuo versehenen Chor hebt eine mysteriös klingende Symphonie von Geigen an, dann folgt das Evangelium, die Symphonie wird wiederholt, worauf die Gemeinde in dem herrlichen Schlusschor: „Wer Gottes Marter in Ehren hat", Betrachtungen über den Opfertod Christi als Mittel zum ewigen Leben anstellt. Die Einzelreden Jesu und der übrigen Personen des Evangeliums sind stets einstimmig, und zwar arioses Recitativ, zwischen gewöhnlicher Recitation und ausgebildeter Melodie die Mitte haltend, doch mehr dieses als jenes — Psalmodie und Collectenton sind gänzlich verschwunden. Alles in dieser Recitation ist ernst, feierlich und würdig, die ideale Ruhe in den meist sehr einfachen Tonfortschreitungen ist auch in lebhaft erregten Momenten niemals aufgegeben; daher fordert das Verständniss dieser Gesangweise beim Anhören allerdings einige Abstraction von der gewohnten stärkeren Färbung und Deutlichkeit des Ausdrucks unserer Tage und mag manchem modernen Ohre anfänglich monoton erscheinen. Bei näherem Eingehen aber offenbaren sich darin die mannigfaltigsten Züge von melodischer Schönheit und

5) „Die Sieben Worte unsers lieben Erlösers und Seeligmachers Jesu Christi, so Er am Stamm des Heil. Creutzes gesprochen, gantz beweglich gesetzt von Hrn. Heinrich Schützen, Chur S. Capellmeistern". Eine Abschrift in Stimmen von fremder Hand befindet sich in der Bibliothek zu Cassel.

declamatorischer Charakteristik, die Einfachheit tritt uns nicht als Armuth entgegen, sondern als objective Stilwahrheit und dem heiligen Inhalt entsprechende Mässigung der Tonsprache: das ariose Recitativ erscheint hier bereits auf einer sehr hohen Stufe der Entwickelung. Der Evangelist recitirt zu Anfang ebenfalls einstimmig, aber in der Sterbescene Christi, vor und nach dem Eli und den Worten „Ich befehle meinen Geist in Deine Hände“, breitet er sich zu jener alterthümlichen Mehrstimmigkeit aus, wird zum Soloquartett, in dieser Vereinigung aller vier Hauptstimmengattungen gleichsam die Betheiligung der ganzen Menschheit an den letzten leidenden Handlungen des Erlösers versinnlichend. Welch eine merkwürdig geheimnissvolle und feierliche Haltung die Schlussscene durch diese Mehrstimmigkeit des Evangelisten erhält, lässt sich besser empfinden als beschreiben. Und noch eine kleine Merkwürdigkeit findet sich in den Sieben Worten zum ersten male: Der Evangelist und die andern Personen singen stets nur zur Orgel — die Reden Jesu aber sind von Streichinstrumenten begleitet, welche seine Erscheinung und Worte gleichsam idealer färben, mit einem Heiligenschein umgeben, wie wir solches später in Bach's Matthäuspassion wiederfinden. Dramatische Chöre kommen in diesem Werke noch nicht vor, seine Wichtigkeit liegt in der Vollkommenheit seiner Gesammtgestalt, in der Uebertragung der freien, dem Ausdrucke folgenden Recitation auf das kirchliche Drama, und in der Entfaltung des die kirchliche Gemeinde vorstellenden Chores, der nachher in den Cantaten und Passionen eine so bedeutende Rolle spielt. Nach mehr als zweihundertjähriger Vergessenheit haben die Sieben Worte in neuester Zeit wieder verschiedene öffentliche Aufführungen erlebt und so manchen erbaut, der das Edle und Bedeutsame auch in fremdem Gewande zu erkennen vermag.[6])

Die Anwendung der freien Recitation im kirchlichen Drama mochte nun aber dem alternden Meister Bedenken erregen, er ging auf dem in den Sieben Worten betretenen Wege nicht weiter, sondern wandte sich in dem letzten Product seiner für die deutsche Tonkunst so werthen Thätigkeit, den *vier Passionen nach den vier Evangelisten* 1666,[7]) wieder zur strengsten und einfachsten alter-

6) Vgl. auch A. v. D., Elemente der Musik, Leipzig 1862, S. 356.

7) Nur eine dieser Passionen liegt gegenwärtig noch in gleichzeitiger Handschrift vor (Wolfenbüttler Bibliothek), die nach dem Evangelium Johannis, datirt Weissenfels den 10. April 1665, von Schütz dem Herzoge Augustus von Braunschweig zu dessen 86. Geburtstage gesandt. Eine Abschrift von allen vier

thümlichen Form zurück. Wenigstens in Bezug auf ihre Gesammtgestalt und die Reden des Evangelisten sowie sämmtlicher handelnden Personen; denn diese sind wieder im Collectenton gesetzt, nur hin und wieder durch freiere ariose Wendungen melodisch mehr belebt; motettenartige betrachtende Einleitungs- und Schlusschöre rahmen jedes der vier Werke ein, von aller Instrumentalbegleitung ist völlig abgesehen. Um so entschiedener jedoch kommt in den *Turbae* oder Volkschören das dramatische Element zum Durchbruche; sie enthalten vortreffliche Grundzüge eines ächt dramatischen Chorstiles, schildern die das Volk beherrschenden Gefühle mit der lebenswahren Anschaulichkeit wirklicher Hergänge und Handlungen, energisch und überzeugend in den ganzen Verlauf eingreifend. Die Jünger, schüchtern den Heiland fragend „Herr, bin ichs?", oder vor Zorn bebend „Herr, sollen wir mit dem Schwerdt dreinschlagen?", das Volk, Jesum verhöhnend „Sey gegrüsset, lieber Judenkönig", in wildem Tumult seine Kreuzigung und die Losgabe des Barrabas fordernd, die Kriegsknechte um den Mantel des Heilandes würfelnd — alle diese Momente und Gruppen der evangelischen Geschichte treten als Handlungen und Gestalten von Fleisch und Blut vor unser geistiges Auge, der Ton wird zum Abbilde der Thatsachen und Ereignisse selbst, sie ihrer Erscheinungsform nach analogisirend. Freilich stehen diese Chöre mit ihrem so bestimmt ausgeprägten dramatischen Wesen und ihrer so stark erregten Leidenschaftlichkeit in entschiedenem ästhetischem Widerspruche mit der altkirchlichen Haltung der Recitation; aber davon abgesehen, sind sie, sowohl an sich als auch für die Entwickelung und Geschichte des dramatischen Chorstiles, von der grössten Bedeutung.

Aber auch ausserhalb der eigentlichen dramatischen Musikgattungen macht bei Schütz die Absicht, nicht bloss das Gefühl, sondern auch den Hergang seiner sinnlichen Erscheinungsform nach unserer Anschauung durch ein analoges Tonbild zu vermitteln, ganz deutlich sich geltend. So in verschiedenen scenenartigen Tonstücken, auf deren eines wenigstens, da es ziemlich allgemein bekannt ist, etwas näher eingegangen werden möge. Es ist die Bekehrung Pauli durch die Stimme vom Himmel, oder vielmehr nur diese selbst. Schütz hat dies Ereigniss nicht bloss nach seiner religiösen Idee

Passionen, durch den Cantor an der Kreuzschule zu Dresden Joh. Zach. Grundig um 1700 angefertigt, besitzt die Leipziger Stadtbibliothek. Doch zeigt die Abschrift der Johannispassion Abweichungen von der zu Wolfenbüttel befindlichen Handschrift.

und Bedeutung für den Gläubigen aufgefasst, sondern er hat die Erscheinung selbst, wie die Bibel sie erzählt, in einer Art von scenischen Form darzustellen versucht. Und zwar auf eine ganz grossartige Weise. Den Kern bildet ein 6stimmiger Hauptchor für 2 Bässe, Tenor, Alt und 2 Soprane, in den aber in besonderen Höhemomenten noch ein Complex von 8 anderen Stimmen (zweimal 2 Bässen und eben so viel Sopranen) eingreift; zu dieser 14stimmigen Masse gesellen sich noch 2 Violinen und Continuo (Orgel). Die beiden Bässe des Hauptchores heben leise an mit dem Rufe „Saul, Saul, was verfolgst du mich!" der darauf im Tenor und Alt, in den beiden Sopranen desselben Chores, so wie in den Violinen nachklingt, worauf die ganze Masse im *forte* einstimmt, doch sogleich wieder zum *piano* zurückfällt. Nun mischen sich einzelne Stimmen hinein mit der warnenden Erinnerung, „Es wird dir schwer werden, wider den Stachel zu löcken", wozu der Mahnruf „Saul, Saul etc." immer mächtiger und dringlicher im vollen Chore erschallt, im Tenor lang aushaltend und stufenweis sich steigernd durch die ganze Stimmenmenge gewaltig hindurchklingt, bis er, schwächer werdend, endlich im *pianissimo* nur zweier Stimmen austönt und die ganze Vision gleichsam wieder verschwindet.

Durch dieses Bestreben, den Gegenstand der Kunstdarstellung nur durch Musik und ohne Beihülfe der äusseren Darstellung, nicht bloss seinem Inhalte nach dem Gefühl zu vermitteln, sondern ihn auch der Erscheinungsform nach als Scene und Handlung zu gestalten, hat Schütz besonders dem deutschen Oratorium vorgearbeitet (wiewohl er selbst kein einziges, dieser Kunstgattung eigentlich entsprechendes Werk hinterlassen hat). Denn insbesondere das Oratorium will seinen Hergängen die dramatische Anschaulichkeit des wirklichen Lebens verleihen, ohne sichtbare Darstellung zu Hülfe zu nehmen, der Hauptfactor dabei bleibt die Musik. Das italienische Oratorium des 17. Jahrhunderts folgte ganz anderen Bahnen. Entweder blieb es dem Wesen nach rein kirchlich, wenngleich es in seinem Wechsel von Chor und Solo eine Art scenischer Gestalt aufwies; namentlich der Chor, so grossartig Carissimi ihn auch schon zu verwenden wusste, hatte noch nichts Dramatisches — nach Chören und Scenen, in denen das Interesse der Handlung mit solcher Stärke sich ausprägt, wie in den Turbae der Schütz'-schen Passionschöre oder der vorhin beschriebenen Bekehrung Pauli, dürfte man auch selbst bei Carissimi vergebens suchen. Oder es schloss, wie gegen 1700 immer mehr und mehr, ganz der Oper sich an, bestand nur aus ein- und mehrstimmigem Sologesange,

während man die Bedeutung des Chores gerade für diese Gattung der dramatischen Musik noch völlig verkannte. Dem Begriffe des streng Kirchlichen entsprechen Schützen's Auferstehung, Sieben Worte und Passionen nicht mehr, er hat sie auch garnicht für den kirchlichen Gebrauch geschrieben und der Titel der Auferstehung sagt sogar ausdrücklich, „das Werk sei um die osterliche Zeit in fürstlichen Capellen oder Zimmern etc. zu gebrauchen". Aber auch damit trat er dem modernen Oratorium einen Schritt näher, denn dieses ist keine kirchliche, sondern eine biblisch-geschichtliche Gattung von Werken, welche von der weltlich-dramatischen Musik sich aneignete, was ihren Zwecken entsprach. Und der Chor des Oratoriums entwickelte sich ganz selbständig als das was er ist, aus lyrischen, epischen und dramatischen Elementen, nicht Kirchenchor, nicht Opernchor, sondern eine Gattung für sich bildend, je nach Maassgabe des Textes mithandelnd in die Hergänge eingreifend, schildernd, beschreibend und malend, überall aber, und auch als rein lyrischer Gefühlserguss, die Anschaulichkeit der sinnlich unmittelbaren Gegenwart erstrebend. Und zwar stets nur durch die innere Vollkommenheit der musikalischen Kunstmittel, ohne Beihülfe äusserer Bühnendarstellung.

In diesem Sinne ist Schütz der Vorläufer Händel's auf oratorischem Gebiete, zwischen ihnen besteht ein geistiger Zusammenhang, wiewohl von Schütz bis Händel noch eine weite Strecke zurückzulegen war, und man auch von einer directen Einwirkung der Werke unseres Meisters auf Händel's Schaffen nichts weiss, vielmehr fast mit Gewissheit annehmen kann, dass Händel niemals etwas davon gesehen habe. Zwar nicht Schützen's Name, wohl aber seine Werke scheinen bereits zu Ende des Jahrhunderts nur noch wenig bekannt gewesen zu sein, wiewohl sie mächtig auf ihre Zeit eingewirkt und der deutschen Tonkunst neue Bahnen eröffnet hatten. Während die Kriegsfurie unser Vaterland verwüstete und während der darauf folgenden Zeit trauriger Verödung war ja er es gewesen, der den anderen Nationen durch seine Kunst bewiesen hatte, dass die höchsten geistigen Interessen im deutschen Volke auch durch das grösste äussere Elend nicht zu unterdrücken seien. Nun aber riss die Oper alles hinein in ihren Strudel, Ausdruck und Formen wurden seit Scarlatti sehr schnell angenehmer, geschmeidiger, glänzender; ihren Schmeichellauten gegenüber erschienen die mannhaften und ernsten Klänge, welche Schütz angeschlagen hatte, zu streng und zu herb; der ernste Arbeitsfleiss ging zeitweilig verloren und mit ihm die tüchtige Kunstbildung der alten

Schule, die Oper wusste durch billigere Mittel sich die Herrschaft zu verschaffen, was man an gründlichem Studium sich bewahrt hatte, erstarrte zum Handwerk oder kam in eine falsche Richtung. Schütz war der grösste selbstschöpferische Vermittler zwischen Italien und Deutschland gewesen, mit Hülfe seiner italienischen Erwerbungen hatte er die deutsche Tonkunst auf die Höhe seines Jahrhunderts gebracht. Der mit Entstehung des dramatischen und Concertgesanges sich bildende Zwiespalt zwischen Kirchlichem und Weltlichem vertiefte sich jedoch immer mehr mit Ausbreitung der Oper; und hier die Vermittler zu machen, war Bach und insbesondere Händel vorbehalten, jenem in seinen Cantaten und Passionen, weit mehr aber noch diesem in seinem Oratorium. Sie nahmen zu Hülfe, was ihnen die weltlich dramatische Musik ihrer Zeit an Formen und Ausdrucksmitteln darbot, um es im Dienste der höchsten Kunstideale zu verwerthen, und machten wieder der Idee und dem Geiste dienstbar, was Fleiss und Arbeitskraft an Technik und Formbeherrschung in ihre Gewalt gebracht hatten. Namentlich Händel's Oratorium sollte jenen Conflict zwischen Kirchlichem und Weltlichem lösen und versöhnen. Auch Schütz hatte dies schon bis zu einem gewissen Grade zu vollführen vermocht, indem er in seinen Kirchenwerken von manchen Ausdrucksmitteln der weltlichen Musik seiner Zeit Gebrauch machte, dennoch aber der ächt kirchliche Meister blieb. Doch hatte er noch nicht diejenige Kunstgattung, innerhalb deren auf dem Boden der biblischen Geschichte weltliche und geistliche Tonkunst sich völlig frei die Hand reichen konnten, das Oratorium, welches Händel gerade sich schuf, um jene Versöhnung ganz zu vollziehen. —

Die Richtung auf den Kunstgesang und den concertirenden Stil in der protestantischen Kirchenmusik verbreitete sich nun über ganz Deutschland und fand viele angesehene Vertreter, wiewohl keiner derselben Schütz gleichkam. Die bedeutendsten sind Schein, Rosenmüller, Hammerschmidt und Albert. **Johann Hermann Schein** war 1586 zu Grünhayn in Meissen geboren, 1613 Capellmeister des Herzogs von Sachsen-Weimar und 1615 Nachfolger des Seth Calvisius als Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, in welchem Amte er 1630 gestorben ist. In Italien ist Schein, soviel bekannt, niemals gewesen, die Werke des Prätorius und Schütz waren es, wodurch er mit italienischer Weise bekannt wurde; ihnen schliesst er sich an, sowohl in seinen vierstimmigen Concerten vom Jahre 1612 als auch in seinem 31 Tonsätze zu 5—12 Stimmen enthaltenden *Cymbalum Sionium* 1615; seine *Opella nova* (in zwei

Theilen 1618 und 1626) sind eine Sammlung Kirchenweisen in concertmässiger Behandlung für verschiedene Stimmen mit Generalbass; und die Gesänge seines wichtigsten Werkes, des „Israelis Brünnlein ausserlesener Kraftsprüchlin", 1623, sind, wie auch der Titel besagt, auf eine „sonderbar anmuthige Italian-Madrigalische Manier" gesetzt. In seinem zuerst 1627 und 1645 noch einmal vermehrt erschienenen „Cantional oder Gesangbuch Augspurgischer Confession" zeigt er sich nicht nur als Tonsetzer, sondern auch als Dichter und Erfinder schöner Melodien, deren verschiedene noch heute im kirchlichen Gebrauche sind („Auf meinen lieben Gott", „Mach's mit mir Gott nach deiner Güt'", „Zion klagt mit Angst und Schmerzen"). Er stand bei seinen Zeitgenossen in grosser Achtung, man nannte ihn, Schütz und den berühmten Orgelmeister Scheidt „die drei grossen S". — **Johann Rosenmüller**, in Chursachsen geboren, war 1647 Collaborator an der Leipziger Thomasschule, darauf Musikdirector eines besonderen Chores neben dem meist durch körperliches Leiden an seiner Amtsthätigkeit verhinderten Cantor Tobias Michael. Gewiss wäre er sein Nachfolger geworden, aber seine Sittlichkeit stand mit seinem Genie nicht auf gleicher Höhe; er wurde 1655 ins Gefängniss gesetzt, entfloh aber nach Hamburg und von da nach Italien. Meist hielt er zu Venedig sich auf und stand im Umgange mit den dortigen Meistern, bis er nach Braunschweig berufen wurde, wo er 1686 oder noch wahrscheinlicher schon 1682 gestorben ist. Er hat sehr viel geschrieben, am bekanntesten sind seine „Kernsprüche, mehrentheils aus heiliger Schrift etc.", Leipzig 1648 und 1653, concertmässig behandelt und theils von Instrumenten begleitet. Mattheson rühmt im Capellmeister S. 84 seine Kirchensonaten als kräftig und tonreich. Drei Kirchenmelodien werden ihm zugeschrieben: „Welt ade, ich bin dein müde", „Alle Menschen müssen sterben" und „Straf mich nicht in deinem Zorn"; letztere soll er, mit dem von ihm ebenfalls gedichteten Text, an Johann Georg gesandt haben, als er nach seiner Entweichung aus Leipzig um Begnadigung bat, die ihm jedoch nicht gewährt wurde. Ein Schüler von ihm war Johann Philipp Krieger, nachmals Capellmeister Johann Adolph's von Weissenfels, tüchtiger Clavierspieler und Organist, von dessen Arbeit auch verschiedene Opern zu Hamburg und Braunschweig aufgeführt wurden. Auch **Andreas Hammerschmidt** gehört zu den mit Heinrich Schütz nach einem Ziele Strebenden, und ist unter ihnen einer der Edelsten. Er war 1611 zu Brix in Böhmen geboren, 1635 Organist zu Freiberg und von 1639 bis zu seinem

Tode 1675 an der Johanniskirche zu Zittau. Seine Werke sind sehr zahlreich und bestehen aus Geistlichen Concerten, 1638 und 1641, *Dialogi spirituali* oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele, 1645 und 1658, Messen, Motetten und Concerten zu 5 bis 12 und mehr Stimmen 1648, Musikalischen Gesprächen über die Evangelien 1655, Fest- und Zeitandachten, verschiedenen anderen Gesängen und Instrumentalstücken. Nicht so hoch begabt und in dem Sinne epochemachend wie Schütz, dessen warmer Verehrer er war, hat er doch geschichtliche Bedeutung durch seine Verknüpfung des Kirchenliedes mit dem Kunstgesange, welche bei Schütz fast ganz von einander sich gelöst haben. Die Art und Weise, wie er Schriftwort und Kirchenlied oder auch ein Lied mit dem andern dialogisirend verbindet, eins in das andere beziehungsreich, erklärend, bekräftigend hineintönen lässt, deutet wenigstens der Grundidee nach schon auf die Cantate zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Ausserdem sind Hammerschmidt's Gesänge sinnig in Auffassung der Texte, angenehm und edel in der Erfindung, klar und wohltönend im Gesange. Seine Grabschrift in der Zittauer Kreuzkirche nennt ihn „den edlen Schwan, der nun vor Gottes Thron den Chor der Engel vermehre, Deutschlands Amphion, Zittaus Orpheus". Endlich ist noch zu nennen **Heinrich Albert**, ein Neffe des Heinr. Schütz, geboren zu Lobenstein im Voigtlande 1604, Organist zu Königsberg 1631 und daselbst 1668 gestorben, Componist und auch Dichter zahlreicher geistlicher und weltlicher Melodien. Seine Gesänge zu Dichtungen von Simon Dach, ihm selbst, dem preussischen Secretair Robert Roberthin und anderen, erschienen unter dem Titel *Arien* in acht Theilen von 1642—50; für ihre allgemeine Beliebtheit spricht deutlich genug, dass sie noch verschiedentlich aufgelegt wurden und alle kaiserlichen etc. Privilegien sie nicht vor Nachdruck zu schützen vermochten. Die meisten sind in einfacher Liedform, entweder einstimmig mit Generalbass oder für mehrere Stimmen gesetzt; verschiedene aber haben auch eine scenische Gestalt, wie z. B. die unter No. 20 im zweiten Theil gedruckte Musik, welche dem Dichter Opitz von Simon Dach und Albert „mit etlicher Studenten Hülfe" dargebracht wurde, als er im Heumonat 1638 nach Königsberg gekommen war, „seinen guten Freund Roberthin und andere daselbst zu ersuchen". Sie beginnt mit einer sechsstimmigen Symphonie von Geigen und einem Fagott, der einstimmige Gesang wird von Instrumentalritornellen unterbrochen und das Ganze schliesst mit einem kurzen Chor. Wiewohl Albert seine eigentliche Stärke nur im Liede hatte,

nahm er doch auch Theil an den dramatischen Bestrebungen seiner Zeit[8]) und war ein sehr warmer Verehrer der Italiener und Heinrich Schützens.

„Was für herrliche und geistreiche *Compositiones* aus Italien (welches billich die Mutter der Edlen Music zu nennen) zu uns gelangen, sehe ich offtermals mit höchster Verwunderung an“, sagt er in der Vorrede zum 6. Theil; „Was imgleichen bey uns Teutschen der hochberühmte Capellmeister Schütz, der seine hohe Wissenschafft auch dahero, besonders bei dem fürtrefflichen Johann Gabrieli geholet, für lebhaffte und durchdringende Sachen aufgesetzet, solche machen mich unterweilen so bestürzt und zaghafft, dass ich mich fast nicht mehr unterwinden mag, einiges Lied oder Melodey auffzusetzen, befürchtende, es mir für eine Vermessenheit von selbigen so hoch erfahrnen Meistern ausgeleget werden möchte.“ An einer anderen Stelle bittet er bescheiden, „man möge nicht glauben, dass er mit seinen Melodeyen grosse Kunst an den Tag zu geben gedächte; er hätte sie nur um der wohlgefälligen Worte willen gesetzt und weil er meist von guten Freunden darum ersuchet worden.“[9]) Sollte man sich etwa wundern, dass er geistliche und weltliche Gesänge in ein Buch zusammen gesetzt, so möge man bedenken, „wie es mit dem eigenen Leben beschaffen, die Ihr offt an einem Tage des Morgens andächtig, des Mittags in einem Garten oder lustigen Orte, und des Abends bey einer Ehrlichen Gesellschafft, auch wol gar bei der Liebsten, frölich seyd.“ Viele von seinen Liedern können noch heutigen Tages gefallen, sie kommen vom Herzen und sind angenehm zu singen; von den geistlichen gingen mehrere in den kirchlichen Gebrauch über, darunter das von ihm auch gedichtete Morgenlied „Gott des Himmels und der Erden“, welches jetzt noch, wiewohl mit entstellter Melodie, in allen Kirchen gesungen wird.

8) In der Vorrede zum 6. Theil erwähnt er eine „auf unserm Academischen Jubelfest gehaltene und unlängst auff dem Chur Fürstlichen Hause alhier wiederholte Comoedienmusik, worinnen vielleicht etwas mehrers, als in solchen einem Theil meiner Arien zu finden seyn möchte; so hat doch vor diesesmal (die Warheit zu sagen) mein Beutel so viel nicht darstrecken wollen, selbiges Wercklein drucken zu lassen.“ Es ist auch unbekannt geblieben.

9) So entstand auch die „musikalische Kürbshütte“. „Ich war bedacht,“ erzählt er, „meinen Freunden eine Ergetzung zu machen, indem ich ihre Nahmen, nebst etlichen Reimen, in meinem Gärtlein an absonderliche Kürbse anschrieb; da erinnerte Robert Roberthin, es würde uns anmuthiger seyn, wenn wir solche Reimen unter der Kürbshütte oder Sommerlaube singen könnten.“ Das geschah. Die Partitur ist dreistimmig und hat 12 Absätze, welche alle sehr beweglich, sowohl in Worten als Klängen, die menschliche Hinfälligkeit vorstellen. Mattheson, Ehrenpforte S. 3.

Ein besonders starker Contrapunktist war er zwar nicht; nach seiner eigenen

Neben diesen und verschiedenen andern der neuen Richtung folgenden Meistern, von denen einige noch als Melodiencomponisten zu nennen sein werden, lebte die ältere Praxis des 16. Jahrhunderts noch fort in verschiedenen Tonsetzern des beginnenden siebzehnten. Die angesehensten unter ihnen sind Christoph Thomas Walliser aus Strassburg, 1648 daselbst gestorben. Erhard Bodenschatz, zu Lichtenberg bei Zwickau geboren, 1600 Cantor zu Schulpforte, gestorben als Pastor zu Osterhausen 1636; sehr thätiger Sammler und Setzer, am meisten bekannt durch sein *Florilegium Portense*, eine Blumenlese ausgewählter 4—8stimmiger Gesänge der besten Meister seiner und früherer Zeit, zuerst 1603 erschienen, nachher noch ansehnlich vermehrt und neu aufgelegt. Melchior Frank, geboren zu Zittau, gestorben 1639 zu Coburg; sehr fruchtbarer Componist auf geistlichem und weltlichem Gebiet, auch Dichter und Melodieerfinder geistlicher Lieder. Ein Verzeichniss seiner Werke s. bei Gerber, N. Tonkünstlerlex. II, 180. Ferner Johann Stobäus, der Schüler Eccard's, Johann Andreas Herbst, Martin Zeuner, Michael Altenburg, Johannes Crüger und andere mehr. Näheres s. Winterfeld, der Evangelische Kirchengesang, II.

Nach und nach gewann der concertmässige Kunstgesang gänzlich die Oberhand über den strophischen Gesang der Gemeinde; immer weiter verbreitete sich die Meinung, dass in dem einfachen, nur die Grundempfindung in ihrer Allgemeinheit wiederspiegelnden Liede nichts auszurichten sei, was einen Anspruch auf höhere Kunstbedeutung erheben dürfe. Gleichwohl konnte diese Ansicht noch nicht überall hin gedrungen sein, denn der Gemeindegesang hat im Laufe des 17. Jahrhunderts eine erhebliche Bereicherung erfahren, an Liedern sowohl als an schönen Melodien, von denen eine ganze Anzahl heutigen Tages noch kirchenüblich sind. Schein,

Erzählung war er „weder von Jugend auf in dieser Kunst erzogen, noch hatte er jemals die Absicht gehabt, davon Profession zu machen.“ Vom Generalbass aber hatte er solche klare und gesunde Ideen, wie man sie bei einem Musiker dieser Zeit noch kaum vermuthen sollte. In der Vorrede des ersten Theils schreibt er: „So ihr meinen Liedern die Ehre anthut sie hören zu wollen, müsst ihr zuförderst einen haben, der nach Gelegenheit seines Instruments mit dem General-Basse recht wisse umzugehen, auch nicht auf jeder Note mit vollen Händen zufalle und selbigen als Kraut hacke, durch welche ungeschickte Handlung er (der Generalbass) vielleicht dieses Orts so verhasst gemacht ist, dass man ihn schier nicht gerne hören will.“ An einer andern Stelle behauptet er ganz richtig, dass der Generalbass am besten nach der Partitur sich spielen liesse. Der 2. Theil der Arien enthält eine ganze Anzahl Generalbassregeln und darunter sehr gute.

Rosenmüller und Heinrich Albert sind als Liedersänger bereits genannt, ihnen schliessen als solche sich an: **Johann Crüger**, 1622—62 Cantor an der Nicolaikirche zu Berlin, mit Melodien zu Dichtungen seiner Zeitgenossen Johann Frank, Paul Gerhard und Johann Heermann. Gegenwärtig noch singt man überall seine Melodien zu „Jesu meine Freude", „Jesus meine Zuversicht", „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen", „Schmücke dich, o liebe Seele", „Nun danket Alle Gott", „O Jesu Christ, dein Kripplein ist", „Herr, ich habe missgehandelt", „Von Gott will ich nicht lassen" und andere mehr. Georg Neumark (1621—81), Archivsecretair und Bibliothekar zu Weimar, vortrefflich auf der Viola und Gambe, Sänger der herrlichen Melodie „Wer nur den lieben Gott lässt walten". Johann Rudolph Ahle, Organist zu Mühlhausen 1649—73, Melodie „Liebster Jesu wir sind hier". Unter den Sängern des ungemein fruchtbaren Kirchendichters Johann Rist[10]) nehmen Schop und Selle den ersten Rang ein. **Johann Schop**, von 1640—60 blühend, war Capellmeister zu Hamburg und berühmter Violinspieler, wie man, nach Mattheson's Ausspruch, „seines Gleichen in Königlichen und Fürstlichen Capellen so leicht nicht gefunden habe". Seine bekanntesten Melodien sind „O Traurigkeit, o Herzeleid"; „Ermuntre dich, mein schwacher Geist"; „Werde munter mein Gemüthe"; „Sollt ich meinem Gott nicht singen"; „O Ewigkeit, du Donnerwort". Thomas Selle, geboren 1599, war 1641—63 Stadtcantor und Musikdirector am Dom zu Hamburg und angesehener Componist, setzte ebenfalls viele Melodien zu Rist's Sabbatischer Seelenlust und den Neuen Musikalischen Festandachten, von denen aber keine mehr im kirchlichen Gebrauch ist. Desgleichen schmückten noch viele andere Tonmeister die geistlichen Dichtungen ihrer Zeitgenossen mit schönen Melodien, wie u. a. Hammerschmidt, die vortrefflichen Hamburger Organisten Jacob Schultz (Prätorius) und Heinrich Scheidemann, ferner Heinrich Pape (Schüler des Jacob Schultz), Siegmund Gottlieb Stade, Matthäus Apelles von Löwenstern, Wolfgang Carl Briegel etc.

Dennoch aber, ungeachtet dieser immerhin umfänglichen Liederproduction, verfiel der Gemeindegesang seit Mitte des Jahrhun-

10) Geboren 1607 zu Pinneberg bei Hamburg, 1635 Prediger zu Wedel an der Elbe, gekrönter Dichter, kaiserlicher Pfalzgraf, meklenburgischer Kirchenrath, Stifter des Elbschwanenordens, Mitglied der fruchtbringenden Gesellschaft, gestorben 1667.

derts mehr und mehr. Für den Kunstgesang ganz eingenommen, achtete man ihn an vielen Orten nur gering, kam erst mit Beginn der Predigt und verliess am Schlusse derselben die Kirche sogleich wieder, ohne am Singen der Lieder sich zu betheiligen; sang man mit, so geschah es kalt, gedankenlos und ohne Interesse. Nothwendig ging unter solchen Umständen den Gemeinden alle Uebung im Singen verloren, der Vortrag der Lieder verwilderte und artete in ein hässliches verworrenes Durcheinanderschreien aus. Kein Wunder also, dass namentlich den Gebildeten der kirchliche Volksgesang ein Gräuel wurde, und dass sie mit Verachtung davon hinweg und dem Kunstgesange sich zuwandten. Der dreissigjährige Krieg trug zu diesem Verfalle zwar mit bei, doch nicht in solchem Maasse, als man denken wird; denn als die Noth nachgelassen hatte, stellten sich die Capellen ziemlich schnell überall wieder her, der Gemeindegesang aber blieb im Argen. Um die Mitte des Jahrhunderts gedachte man ihn wieder etwas zu heben und anzufrischen, wandte sich daher wieder zu jenem Quell zurück, der vor Zeiten den noch unangebauten Boden des Kirchenliedes so reich befruchtet hatte, zum weltlichen Gesange. Leider aber hatte dieser auch inzwischen seine urkräftige Frische, Klarheit und Tiefe verloren: Es war nicht mehr jener dem Volke unmittelbar entstammte, oder doch mit seinem ganzen Empfinden und Denken von Kindheit an aufs innigste verwachsene Gesang, aus dem man schöpfen konnte, denn dieser war längst verklungen und fand in der ganzen Zeitstimmung kaum noch einen Wiederhall; sondern es war der Gesang der feinen Welt, ein Erzeugniss der Schäferpoesie und der italienischen Oper, kein in der freien Natur gesund und frisch emporgeblühtes Gewächs, sondern eine Modepflanze, künstlich angewärmt, künstlich gefärbt und von künstlichem Dufte, leicht vergänglich und ohne alle, den Wechsel des Zeitgeschmackes überstehende Dauer. Die höhere Gesellschaft fing diese Lieder und Weisen an, das Volk sang sie nach, aber ohne jede Spur von innerer Aneignung; es empfand mit natürlichem Instinct sehr wohl ihre Nichtigkeit, daher sah man ihm gegenüber auch zu einer Rechtfertigung der Aufnahme solcher Weisen in den Kirchengesang sich veranlasst. Anfangs begnügte man sich mit einfacher Hinweisung auf die Vorfahren: diese hätten ja ebenfalls weltliche Gesänge in die Kirche gebracht, und so werde auch gegenwärtig der geistliche Inhalt über die weltliche Form hoffentlich den Sieg davon tragen; übrigens würden auch diese Melodien bei langsamerer Führung des Taktes andächtig und beweglich anzuhören sein. Man

ging aber noch weiter und begnügte sich nicht damit, das Verfahren nur zu vertheidigen, sondern man rühmte sich desselben und nannte die auf diese Weise für die Kirche gewonnenen Melodien „eine der Weltlust im Kampfe mit ihr abgerungene Beute, die durch das Feuer der Andacht geläutert, mit dem Wasser bussfertiger Thränen besprengt, dem Herrn als geweihtes angenehmes Opfer dargebracht werden dürfe“. Man stellte die weltliche Tonkunst, bezüglich ihres treffenderen Ausdruckes für alle Arten Empfindungen, der geistlichen als Muster hin und behauptete, es könne der Kirche nicht geziemen, immer nur submiss und traurig zu musiciren, sondern Lob- und Danklieder müssten fröhlich ertönen; fröhliche Manieren gebührten der christlichen Kirche, nicht den Saufbrüdern etc. Damit war dem Opern- und opernmässigen Liedergesange Thür und Thor geöffnet. Um diesen Melodien aber eine würdigere und kirchlicher Weise doch etwas entsprechendere Haltung zu verleihen, entkleidete man sie ihrer lebhaften und sehr häufig im Tanzschritte sich bewegenden oder ihm sich nähernden Rhythmik, dehnte alsdann diese Vereinfachung der Rhythmik aber zugleich auch auf die älteren Melodien aus, worüber S. 169 bereits gesprochen ist.

Die Texte, deren man in den geistlichen Concerten und anderen der Kunstmusik angehörenden Tonsätzen sich bediente, waren Bibelsprüche und Liederverse, welche entweder jedes für sich den Inhalt abgaben, oder auf beziehungsreiche Weise verflochten und einander gegenübergestellt wurden, so dass eins das andere erläuterte, die Choralstrophe den biblischen Text im Sinne der protestantischen Kirche deutete und bekräftigte. Dieser Gebrauch erweiterte sich immer mehr und spielte besonders nachher in den Cantaten eine grosse Rolle, nicht minder auch in den Passionen. Der Leser erinnert sich, dass schon in viel früheren Zeiten Gemeindegesang den musikalischen Vortrag der Leidensgeschichte eingeleitet (Cap. IX), desgleichen Heinrich Schütz seine Sieben Worte durch einen die Gefühle der Gemeinde bei dem heiligen Ereignisse ausdrückenden Choralchor eröffnet hat (S. 319). Noch in seinem Todesjahr, 1672, erschien aber ein Passionswerk, in welchem der Gemeindegesang in weit engere Beziehung zum evangelischen Text gebracht ist. Dieses in mehrfacher Hinsicht merkwürdige Werk ist verfasst von **Johann Sebastiani**,[11]) preussischem Capellmeister, geboren zu

11) Der Titel heisst: Das Leyden und Sterben unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi, In eine *recitirende Harmoni* von 5 singenden und 6 spielenden

Weimar. Der Text ist aus dem Evangelium Matthäi. Eine Symphonie von 2 Geigen, 4 Violen und Grundbass eröffnet die Erzählung, darauf folgt der alterthümliche Chorintroitus: „Höret das Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi nach dem heiligen Matthäo"; den Schluss macht ein Gesang über die ebenfalls herkömmlichen Worte: „Dank sei dem Herrn, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Höllen", und darauf folgt noch ein „Danksagungs-Liedchen für das bittere Leiden Jesu Christi", in 5 Strophen, „welches nach der Predigt, ganz zum Beschluss, nach den Collecten kann gesungen werden: Was soll ich liebster Jesu dir etc." Der Psalmenton ist aus der Erzählung ganz verschwunden und dem ariosen Recitativ gewichen, welches an hervortretenden Stellen von Violinen oder Violen und Bass accompagnirt wird. Die Turbae werden immer vom ganzen Orchester begleitet. Besonders wichtig aber ist das Werk dadurch, dass darin zum ersten male geistliche Lieder in den biblischen Vortrag eingeflochten sind und, wie später bei Bach, einen wirklich integrirenden Theil des ganzen Kunstwerkes ausmachen. Die Tonsätze zu den Melodien der Lieder sind meist von dem in Preussen damals noch hoch verehrten Eccard, einige von Sebastiani selbst; doch sollen sie auf arienmässige Weise nur in der Oberstimme gesungen, in den übrigen Stimmen aber von Geigen gespielt werden, nur bei dem Dankliedchen am Schlusse sollen in der fünften Strophe alle Vocal- und Instrumentalstimmen mit eintönen. Eingefügt sind die Choräle mit sinniger Beziehung auf den Bibeltext an schicklichen Stellen. So soll unter andern nach Christi Worten „dass ich dorthin gehe und bete", das Lied „Vater unser im Himmelreich"; auf das Geschrei des Volkes „Er ist des Todes schuldig" das Lied „O Lamm Gottes unschuldig" etc. folgen. In wesentlichen Punkten ist nun die formale Grundlage, auf welcher Bach 50 Jahre später die Passion ausbaute und vollendete, bereits vorhanden. Wir haben den dramatischen Stil für die Volkschöre und die freie ausdrucksvolle Recitation für die Einzelreden des Evangelisten und der handelnden Personen; ferner den in die Kunstform mit verflochtenen, die protestantische Gemeinde repräsentirenden Choralgesang. Nur jene unsichtbare

Stimmen, nebst dem *Basso continuo* gesetzet, Worinnen zu Erweckung mehrer *Devotion* unterschiedliche Verse aus denen gewöhnlichen Kirchen-Liedern mit eingeführet, und dem Texte *accomodiret* worden, von Sr. Churfl. Durchl. zu Brandenb. bestaltem Capell-Meister in Preussen, *Johanne Sebastiani, Vinario Thuringo.* Königsberg, Gedruckt durch Friedrich Reussnern, 1672, in Verlegung des Autoris.

Gemeinde, Zion und die Gläubigen mit ihrer Betrachtung und Auslegung des Evangelientextes fehlt noch; wir werden aber auch sie alsbald hervortreten sehen.

Inzwischen hatte die Oper auch in Deutschland festen Fuss gefasst, und wie Hamburg zu Ende des 17. und Anfangs des 18. Jahrhunderts die Hauptpflanzstätte der deutschen Oper war, so wurde es auch der Hauptheerd für die nun lebhaft entbrennende Frage: Ob in der Kirchenmusik allein dem einfachen und ernsten alten Stil, oder, wie man sich ausdrückte, „einem gemässigt theatralischen Stil" mit starken Affecten und rührendem Ausdrucke, der Vorzug zu geben sei. Die Hamburger Musiker, Keiser, Telemann und Mattheson an der Spitze, waren hierin mit den Poeten ziemlich einerlei Meinung; man sagte, „da in der Oper, als dem galantesten Stücke der Poesie, die göttliche Musik ihre Vortrefflichkeit am besten sehen lasse, so wäre doch um so mehr Veranlassung, der direct zu Gottes Ehre und Verherrlichung bestimmten Kirchenmusik eine ähnliche Vortrefflichkeit angedeihen zu lassen." Auf Grund dieser ziemlich verbreiteten Ansicht entstand zu Anfang des 18. Jahrhunderts durch Uebertragung der in der Oper heimischen Gesangformen des Recitativs, der Arie und des Duetts in Verbindung mit dem Chor, eine neue Gattung des geistlichen Kunstgesanges, die *Grosse Kirchencantate*. Ein Spruch aus dem Sonntags- oder Festevangelium, motetten- oder concertmässig gestaltet, bildete den Grundtext; Recitative, Arien und Duetten, als Stimmen aus einer idealen Gemeinde, ergingen sich in Reflexionen und Betrachtungen über jenen Text, ihn erläuternd und auslegend; als Vertreter der kirchlich protestantischen Gemeinde blieb das Kirchenlied stehen, im Laufe der Zeit immer mehr vernachlässigt. Zur Zeit ihrer Entstehung scheinen die Cantaten keinen Widerspruch erfahren zu haben; ein solcher begann auf Seiten der orthodoxen Geistlichkeit erst dann sich zu regen, als man aus den Texten das reine Bibelwort immer mehr verbannte und an seine Stelle freie Dichtung treten liess. Namentlich eine Passion, von Hunold-Menantes gedichtet und von Reinhard Keiser componirt, verursachte bei allen Strengkirchlichen grosse Aergerniss; sie ist *der blutige und sterbende Jesus* betitelt und wurde im Hamburger Dom während der stillen Woche 1704 aufgeführt. Von aller hergebrachten Form und Art wich sie völlig ab, ihre Behandlung war durchaus cantaten- oder opernmässig. Der ganze Text war freie Dichtung, beiläufig von schwülstiger und grobsinnlicher Art; ausführliche Monologe biblischer Personen in dramatischer Form, sogenannte Soliloquia

(die Klagen der Maria, die Thränen Petri, und ein dem hohen Liede nachgebildeter Liebesgesang der Tochter Zion) nahmen eine besonders bevorzugte Stelle ein. Schriftsprüche und Kirchenlieder waren nirgends eingeflochten und, was ganz besonders Anstoss bei den Orthodoxen erregen musste, der Evangelist fehlte gänzlich. Hunold sucht in einer Vorrede zu seiner Dichtung diese der Oper bedenklich nahe kommenden Neuerungen zu rechtfertigen. Man hätte es freilich leichter gehabt, sagt er, wenn man bei der alten Art und Form hätte bleiben wollen; aber man hat gemeint, das Leiden Jesu, welches wir ohnedies nicht lebhaft genug in unseren Herzen empfinden können, bei dieser heiligen Zeit nachdrücklicher vorzustellen, wenn man es durchaus in Versen und sonder Evangelisten, gleich wie die italienischen Oratorien abfasset, so dass alles nach einander aus sich selber fliesset. Es sei doch hoffentlich keine Sünde, wenn, statt dass einer erzählt: „Die Jünger sprachen den Lobgesang nach dem Abendmahle", die Jünger dies selber thun, um durch eine schöne Musik einen tieferen Eindruck auf die Herzen der Zuhörer hervor zu bringen. Denn der Evangelist würde, wenn man ihn da eingeführt, fast alles allein gesungen haben, während doch eine Abwechselung schöner Stimmen, die zu Gottes Ehre gewidmet sein sollen, eben so anmuthig sei als untadelhaft. Soweit Hunold. Denkt man sich nun zu einer solchen opernmässigen, von der alten Passionsform gänzlich abweichenden Dichtung, Reinhard Keiser's zwar geniale und melodienreiche, aber sinnliche und theatralisch-galante Musik, so wird es nicht Wunder nehmen, dass heftige Streitigkeiten ausbrachen, welche nicht sobald zur Ruhe kamen.

Noch 1726 gab der Doctor der Rechte und Professor zu Göttingen Joachim Meyer seine „Unvorgreifflichen Gedanken über die neulich eingerissene *Theatrali*sche Kirchen-*Music* und denen darinnen bishero üblich gewordenen *Cantaten* etc." heraus, in deren Vorrede er sagt: „Weil ich bisher wahrgenommen, wie sehr von einigen *Musicis*, die nicht sowohl auf die Ehre Gottes und des Nechsten Erbauung, als auf ihren eigenen Ruhm gesehen, bishero getrachtet werden wollen, die von ihnen so hochgeschätzte *Operen*-Art auch in der Kirchen einzuführen, und an statt der bisher üblichen Biblischen Sprüche die Zuhörer mit *Cantaten* zu belästigen: die Liebe zu dieser *Theatri*schen *Music*-Art auch dermahlen überhand genommen, dass man fast niemahls einen Biblischen Spruch in denen Kirchen bey der *Music* ferner zu hören bekömmt; So hab ich versuchen wollen, ob nicht diesem der Ehre Gottes und der Erbauung des Nechsten so nach-

theiligem Wahn durch eine vernünftige Vorstellung dessen Unfugs einiger Einhalt geschehen könne etc." Mattheson trat gegen Meyer auf mit seinem „Neuen Göttingischen, aber viel schlechter als die alten Lacedämonischen urtheilenden *Ephorus*" 1727. Meyer antwortete im folgenden Jahre mit dem „Anmasslichen Hamburgischen *Criticus sine crisi*, entgegen gesetzet dem so genannten Göttingischen *Ephoro Joh. Matthesons etc.*" Im „Musikalischen Patrioten" von demselben Jahre (1728) will Mattheson den Ausdruck theatralisch im höchsten Sinne gefasst wissen und den Verdacht von sich abwenden, als wolle er mit Einführung theatralischer Musik in die Kirche dieser zuwider handeln. Die ganze Welt, sagt er, sei ja gleichsam ein von Gott zu seiner Ehre geschaffenes Theater. Das theatralische Wesen bestünde darin, „dass eine wichtige und merkwürdige Sache durch auserlesene Worte und beschriebene Verrichtungen so deutlich und lebhaft vorgebildet wird, als ob man die rechten eigentlichen Personen, so zwar nicht zugegen, doch aber redend und handelnd eingeführt werden, den Ort und die Gegend, die That sammt allen ihren Umständen, wirklich vor Augen sahe, mit Ohren hörte, und mit dem Verstande bemerkte. Z. B. die Psalmen David's sind, ihrer Art nach, und bleiben ganz poetisch und theatralisch". Die Grammatik, Logik, Rhetorik, Musik, Malerei, Rechenkunst, Geometrie, Sternkunst, alles sei theatralisch. Der Gottesdienst mit seinen ineinander greifenden Handlungen hätte ja eine Art theatralischer Gestalt, ausserdem zürne, dräue, schelte Christus im Evangelium, was doch Aeusserungen von Leidenschaft seien, demnach erschien auch das Absingen affectvoller Rede in der Kirche durch das Evangelium selbst gerechtfertigt etc. Einen Vertheidiger fand Mattheson in dem pseudonymen Innocentius Frankenberg, in dessen „Gerechter Wagschaal" es heisst:[12]) „Meyer habe in seinem Dreck-Thätchen (Tractätchen) ein dick-elend-häutiges Kuh-*dicium* (*judicium*) an den Tag gelegt. Den Cantaten Telemann's werde man bald ein *consilium abeundi* aus der Kirchen durch den Hundepeitscher geben zu lassen genöthigt werden, um dafür fein andächtige Motetten zu setzen, die hübsche langsame Noten haben, als z. B. in dem alten *Turbabor*, darin der Bass eine Maxima von 8 Takten zu halten hat, unter dessen der Bassist aller römischen Päpste sich erinnern kann. Es sei garnicht die Rede davon, einen luxuriösen Theaterstil in die Kirche einzuführen und die Kirchenstücke mit buntkrausen Coloraturen, unvernehmlichen Passagien, abenteuerlichen Manieren, kauderwelschen Capaunen-Gelächtern, zerstümmelten Saalbadereien, abgeschmackten Variationibus (da man die Noten zu Sauerkraut, wie Lung' und Leber zu Lümmel

12) S. bei Winterfeld, Evangel. Kirchengesang III, 75.

hackt) und dergleichen impertinentem Tande zu spicken. Sondern es komme darauf an, den Text wohl anzusehen und ihm gemäss die Affecten der Zuhörer zu erregen. Der biblische Text freilich gehe dem Cantatentext voran; jener sei der Sonne, die dem Tage leuchtet, zu vergleichen, dieser dem Monde, welcher die Nacht erhelle und von jener sein Licht empfange. Warum aber sollen Tag und Nacht nicht auch am Kirchenhimmel abwechseln? müsste man ja sonst auch die von frommen Geistlichen gedichteten Lieder aus der Kirche verbannen" u. s. w. So viel wenigstens zur Kennzeichnung dieser Cantaten-Streitigkeiten, aus denen der dramatisirende Kirchenstil siegreich hervorging; von Keiser, Telemann, S. Bach und andern Componisten dieser Periode sind Cantaten und andere Kirchenstücke im dramatischen Stil in ausserordentlich grosser Menge producirt worden.

Die durch den Cantatenhandel und jene Passion von Hunold und Keiser hervorgerufene Aufregung zu dämpfen, hatte schon vor Beginn des Streites zwischen Meyer und Mattheson der Hamburger Licentiat Brockes, ein sowohl durch seine öffentliche Stellung als Rathsherr wie auch als Dichter hochangesehener Mann, sich ins Mittel geschlagen. Mit einer von ihm für Musik bestimmten Passionsdichtung nämlich. Die ganze Anlage derselben ist dem Wesen nach allerdings nicht viel anders beschaffen als jene Passion von Hunold und Keiser, sondern ebenfalls cantatenmässig dramatisirend, und an Soliloquien mithandelnder Personen fehlte es keineswegs; Christus am Oelberge, Petrus nach seinem Falle und in seiner Reue, Judas in seiner Verzweiflung, Maria unter dem Kreuze etc. halten lange Monologe. Doch ist wenigstens der Evangelist beibehalten, wiewohl auch nicht mit dem reinen Schriftwort, welches überhaupt in der ganzen Dichtung nicht vorkommt; sondern seine Erzählung ist in freie poetische Form gebracht. Den Scenen aus der Leidensgeschichte gegenüber treten Gefühlsergüsse, Betrachtungen und Auslegungen zweier allegorischer Personen, der „Tochter Zion" und der „gläubigen Seele", als Repräsentanten einer Christi Handeln und Leiden auf Erden begleitenden und seine Worte und Thaten interpretirenden Gemeinde, welche die Dogmatik unter dem Namen der unsichtbaren Kirche begreift. Endlich erscheint auch die protestantische Kirche und Gemeinde durch Choralgesänge, welche ähnlich wie bei Sebastiani an geeigneten Stellen auf beziehungsreiche Art in die Handlung eingeflochten sind, vertreten. Man sieht, dass die drei Hauptgruppen, welche später auch in den Bach'schen Passionen erscheinen, hier schon gegeben sind. Geschickte Anlage und dramatisches Interesse kann man der Passionsdichtung

des Brockes nicht absprechen; ihre Sprache aber erscheint über alle Maassen schwülstig, mit Bilderwesen überladen, mit reflectirenden Parallelen und spitzfindigen Beziehungen überfüllt; die pietistisch empfindsame Liebelei mit dem Jesus und die aufs Aeusserste getriebenen grobsinnlichen Schilderungen der von den Handelnden zu erduldenden Martern des Leibes und der Seele, vermögen heutzutage nur Widerwillen zu erregen. Von den Zeitgenossen aber wurde das Werk als ein einzig dastehendes Meisterstück bewundert und nicht nur von den drei angesehensten Tonkünstlern Hamburgs, Keiser 1712, Mattheson und Telemann 1716, sondern selbst von Händel ebenfalls 1716 in Musik gesetzt, wie auch Bach für seine Johannispassion mehrere Strophen daraus entlehnte. Keiser, der hervorragendste unter den Hamburger Componisten, war genial, unerschöpflich an Melodien und des Ausdrucks in hohem Grade mächtig; aber nicht minder leichtblütig, sinnlich und üppigem Leben zugethan, wie wir ihn nachher noch näher kennen lernen werden. Er vermochte nun wohl für die galanten Angelegenheiten seiner Oper die geeigneten Töne zu finden, nicht aber für die Leidensgeschichte des Erlösers der Menschheit, wiewohl es seinem Werke an mancherlei weltlichen Schönheiten nicht fehlt. Weit weniger noch vermochte Mattheson diese Aufgabe zu lösen; an Genialität konnte er mit Keiser garnicht sich vergleichen, und über äusserlicher Ausmalerei der schwülstigen Bilder und pathologischen Momente des Textes verlor er das Ganze vollständig aus den Augen, während hinsichts der ganz oberflächlichen Behandlung des Kirchenliedes Keiser und Mattheson ziemlich gleich weit entfernt vom wahren Verständnisse desselben sich zeigen. Die Arbeit Telemann's,[13]) der damals Capellmeister in Frankfurt war, muss zu ihrer Zeit viel Beifall gefunden haben. Sie wurde, wie er selbst erzählt, „an etlichen ausserordentlichen Tagen in der Woche in der Hauptkirche stark und ausbündig bestellt, bei Anwesenheit verschiedener grosser Herren und einer unsäglichen Menge von Zuhörern, zum Besten des Waisenhauses aufgeführt. Es ist hierbei, als etwas Sonderbares, zu merken, dass die Kirchenthüren mit Wache besetzt waren, die

13) Nach Winterfeld, Evangel. Kirchenges. III, 195 wäre diese Passion Telemanns ein Pasticcio, nur aus Stücken der Keiser'schen und Händel'schen Passionen nach Brockes zusammengestellt — ein Irrthum, den schon Chrysander, Händel I. 438 f. berichtigt hat. Bei andern zu borgen brauchte Telemann übrigens nicht, es fehlte ihm nicht an eigenen Gedanken, er war vielmehr über die Maassen fruchtbar.

keinen hineinliess, der nicht mit einem gedruckten Exemplar der Passion erschien,[14]) und dass die mehrsten Glieder E. Ehrw. Ministerii am Altare in ihren Pontificalkleidern Platz nahmen. Sonst hat diese Passion in vielen Städten Deutschlands die Chöre und Klingsäle erschallen gemacht" (Ehrenpforte 365). Händel endlich überragte auch hier seine Genossen am Passionswerke um Hauptes länge, wenigstens was Reinheit und Tiefe der Anschauung betrifft. Sein Werk allein zeigt wahren Sinn für die Erhabenheit des Gegenstandes, während er über den Schwulst und die Widerwärtigkeiten in Sprache und Vorstellungen der Dichtung ruhig hinweggeht, ohne zu Aeusserlichkeiten und bloss sinnlichen Malereien sich verleiten zu lassen. Sein Werk ist als 15. Band der deutschen Händelausgabe gedruckt.

Auf die vielen von Keiser, Telemann und anderen Zeitgenossen im Cantatenstil gearbeiteten Kirchenjahrgänge, Passionen und Oratorien hier näher einzugehen, verhindern die engen Grenzen dieses Buches. Es scheint auch nicht dringlich geboten, sie sind ihrer Zeit verfallen und mit Recht. Von der Oper und ihren Reizen befangen, verkannten jene Componisten die Bestimmung der kirchlichen und auf der heiligen Geschichte beruhenden Kunst, und übertrugen auf sie alle theatralischen Effecte und Reizmittel. Wiewohl nicht ohne ein neues Stadium ihrer Entfaltung vorbereitet zu haben, wenn auch die nachhaltigen Resultate ihrer Bestrebungen erst in Bach und Händel erscheinen, indem diese zwar die Erwerbungen der Oper sich zu nutze zu machen nicht unterliessen, zugleich aber auch den historischen und religiösen Geist und Sinn besassen, um jenen Einflüssen die richtigen Schranken anzuweisen. Schliesslich möge nur noch im Vorübergehen bemerkt werden, dass diese dramatisch gehaltenen Cantaten und Passionen mit ihren Arien und breit angelegten Soliloquien, die Mitwirkung kunstgebildeter Sänger und Sängerinnen eben so gut wie die Oper forderten. Castraten aber mochte man in Hamburg nicht leiden und den Sängerinnen verbot die damalige Sitte jede Betheiligung an Aufführungen von Kirchenmusiken. So lange Choral und Chormusik die Hauptsache beim musikalischen Theile des Gottesdienstes blieben, und die in den Concerten vorkommenden Sologesänge noch einfach waren, so ange war auch jene Ausschliessung künstlerisch gebildeter Sängerinnen weniger fühlbar. Als aber der kunstmässige Sologesang auch

14) „Das ist eine schöne, zum Abgange der Bücher dienliche Erfindung; zumahl *ad pias causas*" setzt Mattheson hinzu.

in der Kirche mehr Raum gewann, musste das anders werden.[15]) Mattheson war es, der auch hier energisch mit Wort und That vorging.

Schon 1713 hatte er in seinem neueröffneten Orchester (S. 206) die gegen die Zulassung von Sängerinnen zu den Kirchenmusiken erhobenen Einwendungen für „scrupuleus und heuchlerisch" erklärt, bald darauf suchte er diesen Vorurtheilen auch durch die That entgegen zu wirken. Denn zwei Jahre später liess er bei der grossen Weihnachtsmusik im Dom die Opernsängerinnen Madame Rischmüller und Demoiselles Schwartz und Schober mitwirken. Auf Widerspruch scheint er dabei zwar nicht gestossen zu sein, denn im September des nächsten Jahres führte er Keiser's Gemahlin, die eine vortreffliche Sängerin war, zum Musiciren auf den Chor, „welches zuvor in keiner hamburgischen Kirche geschehen war, dass ein Frauenzimmer mit musicirt hätte, hinfüro aber im Dom allemal bei meiner Zeit geschah", wie er selbst berichtet. Doch wird dieser neue Gebrauch nur langsam sich verbreitet haben, denn noch 1725[16]) sah er sich veranlasst, in dieser Angelegenheit wieder das Wort zu nehmen. „Es steht nicht zu begreifen," sagt er, „warum man diesem schönen Geschlechte verbieten will, das Lob Gottes an dem dazu gewidmeten Orte öffentlich in seinem Munde zu führen? Sagt einer: die Person singt in der Opera; so singen ja die Männer auch allda. Sagt der andere: Sie ist zu hübsch; so müssen nur alle artige Gesichter aus der Kirche bleiben. Sagt der dritte: Sie singt gar zu lieblich; so hat man ja Ursache, Gottes Wunder in der Menschen-Stimme zu preisen etc. Summa, ich bleibe noch wie vor 12 Jahren bei den Worten stehen: Dass wir die Gaben Gottes mit Füssen treten, wenn wir unter nichtigem, heuchlerischem Vorwande kein Frauenzimmer zur Kirchenmusik lassen, und den Gottesdienst also seines besten Schmuckes berauben."

15) „Ein Discantist mit einer schwachen Fistul, der wie ein alt Mütterchen singt, dem die Zähne ausgefallen;" heisst es in der gerechten Wagschaal, „ein Altist mit einer kalblautenden Stimme; ein Tenorist der wie ein rauhstimmiger Distelfresser schreit; ein Bassist der das 8füssige *G* in der Tiefe wie ein Maikäfer im hohlen Bauernstiefel summt, dass ein dreissig Schritt davon schlafender Hase kaum erwacht, hingegen das 4füssige *G* wie ein indianischer Löwe brüllt — Sänger solcher Art freilich sind nirgend zu gebrauchen, zumal wenn das Unglück dazu schlägt, dass sie alle vier steife Kehlen haben, als wenn sie Besenstiele im Halse hätten und keiner von ihnen einen reinen Triller schlagen kann, sondern sodann wie eine Ziege meckert etc."

16) *Critica musica*, Hamburg 1722—25, II, 320.

XIII.

Die Neapolitaner. — Rom. Venedig. Bologna. — Die italienische Oper in Deutschland.

Der strenge Ernst und die Erhabenheit des römischen *A cappella*-Stiles hatten mit Entstehung und Entfaltung des dramatischen Gesanges einer Ausdrucksweise zu weichen begonnen, in welcher die individuell gefärbte und stärker accentuirte Sprache der Leidenschaft und subjectiven Empfindung mit glänzender und bezaubernder melodischer Schönheit sich zu vereinigen bestrebt war. Monteverde und Cavalli hatten den Leidenschaften Ausdruck zu verleihen angefangen; Carissimi hatte diesen Ausdruck verstärkt, bereichert und flüssiger gemacht, und mit seinem grossen Nachfolger Alessandro Scarlatti hatte bereits die Glanzzeit der italienischen Oper begonnen. Anknüpfend an Capitel XI und die daselbst S. 293 ff. über Scarlatti gegebenen Notizen verfolgen wir nun die Fortentwickelung der Oper, und zwar zuerst bei den *Neapolitanern*.

Zunächst treten zwei Tonsetzer auf, Schüler des Scarlatti, welche man gewöhnlich als die Stammväter der jüngeren neapolitanischen Schule oder der zweiten Generation nach Scarlatti zu bezeichnen pflegt, Francesco Durante und Leonardo Leo, denen noch Francesco Feo sowie ein anderer Zögling des Scarlatti, Gaetano Greco, sich zugesellen. Durante, Leo und Feo waren auch Schüler des Pitoni zu Rom.

Francesco Durante ist 1684 im Neapolitanischen geboren. Nachdem er seine erste musikalische Erziehung in den Conservatorien dei Poveri di Giesù Christo und S. Onofrio unter Greco und Scarlatti genossen hatte, studirte er noch in Rom unter Pitoni

und Pasquini, und war später Capellmeister zu Neapel, zuerst am Conservatorio dei Poveri, und dann, nachdem er eine Zeit lang in Deutschland sich aufgehalten haben soll, nach Leo's Tode am Conservatorio Onofrio, in welchem Amte er 1755 starb. An Phantasiereichthum und Gestaltungskraft konnte er mit Scarlatti nicht von ferne sich vergleichen, seine Thätigkeit als Componist beschränkte sich auch nur auf die Kirche und Kammer, für das Dramatische hatte er kein Talent, und die Melodieerfindung für den Sologesang war auch nicht seine starke Seite, während sein mehrstimmiger Satz viel Glanz, kräftigen Vollklang und eine sangbare, fliessende Stimmführung aufweist. In der Instrumentirung beschränkte auch er sich noch auf die einfachsten Mittel, doch verstand er sich schon besser als seine Vorgänger auf ein wirksames Instrumentalensemble, dem nun allmälig auch Blasinstrumente (Oboen, Flöten, Fagotten, Hörner, Trompeten) sich beizumischen anfangen. Sein Kirchenstil ist einerseits nicht frei von Trockenheit — Hasse sagte, Durante sei nicht nur trocken, sondern auch barock —, andererseits neigt er schon stark zum Weltlichen, das Theater begann der Kirche bereits fleissig in die Hände zu arbeiten, wiewohl Durante im Vergleiche zu den meisten seiner Nachfolger noch vorwaltend ernst und würdig bleibt und in der Arbeit Schätzung des Gediegenen verräth; seine zur Charwoche 1751 für Rom gesetzten, von Violinen, Violen und Hörnern begleiteten Lamentationen lassen noch immer den Abkömmling einer guten Schule erkennen, wiewohl er in seiner *Missa alla Palestrina* tief unter seinem Vorbilde bleibt, und ein in neuester Zeit wieder mehrfach zur Aufführung gelangtes vierstimmiges Magnificat in *D* von seiner Composition nicht viel zu bedeuten hat. Die Erfindung in diesem letztgenannten Werke ist zwar nirgend unedel, aber auch nirgend hervorragend, Genie zeigt sich nicht darin; die Chöre sind meist nur kurz und rauschen vorüber, nicht ohne einen gewissen theatralisch-kirchlichen Pomp und Effect, der an den Weihrauch und Prunk des katholischen Hochamts erinnert. Noch am meisten Stil hat der Satz *Deposuit potentes*, und wenigstens einen wirklich grossen und feierlichen Moment enthält das Werk doch auch, den Eintritt der Doxologie *Gloria patri;* der Schlusssatz aber schwächt den Eindruck wieder ganz ab. Neben sehr zahlreichen Messen, Psalmen, Hymnen etc. hat Durante auch Verschiedenes für die Kammer geschrieben, einige Madrigale, Claviersonaten und Duetten über Melodien aus Scarlatti's Cantaten. Diese Duetten, welche Durante für seine Schüler zur Uebung und Unterhaltung setzte,

erklärt Kiesewetter[1]) zwar für unübertrefflich und stellt sie über die von Steffani, Clari, Lotti, Händel, Porpora, Bononcini u. a.; doch halten sie mit den kunstvollen Kammerduetten von Steffani oder Händel schwerlich einen Vergleich aus, schon insofern sie einer viel kleineren und leichteren Art von Duetten angehören. — Angenehmer, runder, fliessender im Gesange, aber auch viel sinnlicher, weichlicher und in der Form verschwommener als Durante erscheint **Leonardo Leo**, einstmals das Entzücken von ganz Italien und besonders des Nicola Piccini, der ihn für den grössten italienischen Meister aller Zeiten zu erklären keinen Anstand nahm. Sein allerdings mit effectvollem Ausdruck gepaarter, durch eine bereits glänzende, volle und mit Vorliebe in Malereien sich ergehende Instrumentirung getragener Gesangreichthum gewann ihm in Theater und Kirche alle Herzen. Die Anzahl seiner in den Jahren 1716 bis 1743 entstandenen Opern (darunter einige Serenaten) beläuft sich auf einige vierzig; ausserdem hat er mehrere Oratorien und eine Masse Kirchensachen hinterlassen, darunter verschiedene (z. B. das berühmte *Miserere* zu 8 Stimmen) im *A cappella*-Stil, die meisten mit Orchester. Aber Thibaut[2]) bemerkt treffend von Leo und Pergolese, „dass sie schon nahe daran gewesen seien, den geistlichen Stil mit dem glänzenden weltlichen, oder einer romanhaften Unruhe und Reizbarkeit zu vertauschen." Geboren war Leo 1694 im Neapolitanischen, Schüler des Pitoni zu Rom und nachher des Scarlatti, darauf Capellmeister an den Conservatorien della Pietà und S. Onofrio, in welchem Amte er bis zu seinem, verschiedenen Angaben nach im Jahre 1742, 1743 oder 1746 erfolgten Tode verblieb. — Dem Durante und Leo reiht **Francesco Feo** sich an, wie es scheint, einer der bedeutendsten unter den jüngeren Zeitgenossen und Nachkommen des Scarlatti, geboren 1699 zu Neapel, Schüler des Domenico Gizzi, dessen berühmter Gesangschule er seit 1740 vorstand, und des Pitoni zu Rom. Sowohl im Kirchlichen als Weltlichen wird er musterhaft, gediegen und nachahmungswürdig genannt, doch ist er im Strudel der Ereignisse bald vergessen worden. Opern hat er nur vier hinterlassen, aber schon seine erste, *Ipermestra*, 1725 für Rom geschrieben, hatte grossen Erfolg; aus seinen Kirchenstücken giebt Reichardt im Kunstmagazin St. VIII, S. 98 einige Proben, und spricht mit Begeisterung von einer 10stimmigen Messe dieses Meisters, an der

1) Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges etc. S. 59, Anm.
2) „Ueber Reinheit der Tonkunst", Heidelberg 1825. S. 15.

er auch die reiche Instrumentirung, namentlich die Anwendung eines vollen, den Bogeninstrumenten gegenübertretenden Blasinstrumentenchores hervorhebt. Besonders aber Durante und Leo erhoben die neapolitanische Schule zur angesehensten in ganz Italien, wer componiren lernen wollte, musste nach Neapel, und gross ist die Menge der aus dieser Schule hervorgegangenen beliebten Componisten. Ein Talent entzündete sich am andern, eine reichere Fülle anmuthiger reizender Töne, als Italien jemals gekannt hatte, ergoss sich von Neapel weit über die Grenzen des Landes hinaus; über ein halbes Jahrhundert lang occupirten die Neapolitaner ganz Europa, mit Ausnahme der Gebiete, welche in Deutschland und England durch Bach und Händel, sowie in Frankreich durch die Traditionen und Nachfolger des Lully besetzt gehalten wurden. Namentlich Durante, viel grösser als Lehrer denn als Tonsetzer, erzog eine ganze Reihe nachmals sehr angesehener Operncomponisten, den Vinci, Jomelli, Duni, Terradellas, Traetta, den Piccini, Sacchini, Guglielmi und Paisiello. Auch sein Altersgenosse und Lehrer **Gaetano Greco**, 1680 zu Neapel geboren und Capellmeister am Conservatorio dei Poveri, als Contrapunktist und Lehrer in grossem Rufe stehend, bildete eine Anzahl vortrefflicher Schüler und war unter andern der erste Meister auch des Vinci und Pergolese. Am deutlichsten aber zeigt sich der Charakter des Kunstschaffens der jüngeren Neapolitaner in Leonardo Leo vorgebildet. Unter die unmittelbaren Schüler des Scarlatti soll übrigens noch **Nicolo Porpora** gehören, wiewohl er auch für einen Schüler des Greco gilt, mit dem er aber fast in gleichem Alter stand, da er um 1685 zur Welt kam. Er hat zwar eine ansehnliche Menge Opern geschrieben, darunter mehrere für London, wo er als Componist und Orchesterdirector bei der 1733 in Lincolns-Inn-Fields gegen Händel eröffneten Concurrenzoper angestellt war; ferner zahlreiche Kirchensachen, Kammercantaten, Suiten, Symphonien und Sonaten für Streichinstrumente und Clavier; 12 zu London gedruckte Cantaten von seiner Arbeit sollen durch schönen Gesang und guten Geschmack sich auszeichnen. Doch spielt er als Componist eine weniger hervorragende Rolle denn als Gesangmeister; er war unter andern der Lehrer des Farinelli und des Deutschen Anton Hubert[3]) (Antonio Uberi, nach seinem Meister auch Porporino genannt), seit 1740 bei der Berliner Oper.

3) Vgl. L. Schneider, Geschichte der Oper und des königl. Opernhauses zu Berlin, Berlin 1852, S. 88.

Unter den jetzt folgenden neapolitanischen Componisten kommt kein directer Schüler des Scarlatti mehr vor, sie gehören alle der zweiten Generation an. Einer der bekanntesten darunter ist **Giovanni Battista Pergolese** (Giambattista Jesi) geboren 1710 zu Jesi[4]) und Schüler des Conservatorio dei Poveri unter Gaetano Greco und Durante. In der Opera seria machte er kein Glück; seine *Olympiade*, welche er 1735 zu Rom componirte, fiel durch gegen den mit grossem Beifall aufgenommenen *Nerone* des Egidio Romoaldo Duni,[5]) weil dieser ihm zwar nicht an Talent, wohl aber an Kenntniss der dramatischen Wirkungen überlegen war. Duni gestand ihm nach der Probe selbst zu, dass seine *Olympiade* viele Schönheiten enthalte, die in einem Zimmer vortrefflich sich ausnehmen würden, im Theater aber unbemerkt vorübergehen müssten. Besonders aber fehlte es dem Pergolese an Kraft, Feuer und Mannigfaltigkeit; er war überaus weichlich, verschwommen und immer nur er selbst. Auf das komische Genre verstand er sich jedenfalls besser, sein im Jahre 1731 für das Theater San Bartolomeo zu Neapel geschriebenes Intermezzo *La Serva padrona* machte ausserordentliches Glück, namentlich in Paris, wo Rousseau nun für Pergolese fast noch mehr schwärmte als für Durante, und erklärte, dass man nur nach Neapel gehen dürfe, wenn man componiren lernen wolle. Fétis nennt dies Intermezzo ein *chef-d'oeuvre de mélodie spirituelle, d'élégance et de vérité dramatique*; es wurde ins Französische übersetzt und gestochen, ein anderes Intermezzo, *il Maestro di Musica*, ebenfalls. Noch eine komische Oper, *Lo Frate innamorato*, setzte Pergolese 1732 für das Florentiner Theater zu Neapel; doch war er nicht der eigentliche Schöpfer der *Opera buffa*, man hält vielmehr den Nicolo Logroscino (geboren um 1700) dafür, der auch bis auf Piccini in diesem Genre für das Florentiner Theater arbeitete. Neben verschiedenen andern Opern hat Pergolese noch eine Anzahl Kirchensachen (darunter eine zehnstimmige zweichörige Messe), Cantaten und Trios für zwei Violinen, Violoncello und Continuo geschrieben; aber brustleidend und schwächlich, starb er schon

4) Nach Gerber, Neues Tonkünstlerlex. III, 677, war er 1707 zu Pergoli geboren; nach Forkel (Almanach, Jahrg. 1783. S. 111) und Burney (Hist. IV, 551) mit La Borde übereinstimmend, im Jahre 1704 zu Casoria bei Neapel und Schüler des Conservatorio dei Poveri unter Gaetano Greco.

5) Den wir später noch in Paris bei der dortigen Oper treffen werden. Die obige Geschichte erzählt *La Borde, Essai* III, 212.

1737, im 27. Lebensjahre, „und nun stieg," wie Forkel sagt, „sein Ruhm bis an die Wolken, in Theater und Kirche wollte man fast nichts als Pergolese hören." Die Gegenwart hat jedoch wenig mehr für ihn als das Bedauern, dass er seiner Kränklichkeit und seines frühen Todes wegen nicht zu reiferer Entwickelung hat gelangen können.

Sein letztes Werk, das bekannte, für 2 Frauenstimmen mit Violinen und Bass gesetzte *Stabat mater*, hat noch in neuester Zeit viel von sich reden gemacht und eine Masse Federn in Bewegung gesetzt. Noch im Mai 1800 wurde es mit vielem Beifalle im Pariser Theater der Republik aufgeführt und ein Berichterstatter schreibt darüber in der Leipziger Allgem. Mus. Zeitg. Bd. II, St. 32: „Wir haben unsern Herrn Jesum gekreuzigt, Gott sei gelobt, dass er auch unter uns wieder auferstehtl Und siehe, er erhebt sich: aber mit stiller, gemässigter Grösse, wie bei Mengs in Dresdens katholischer Kirche." Johann Adam Hiller, der es 1774 mit Klopstock's Uebersetzung im Klavierauszuge herausgab, sagt in der Vorrede „Ich gestehe es gerne, dass ich kein Musikstück kenne, welches für mich, von Anfang bis zum Ende, von gleicher Rührung wäre, als diese Composition des Pergolesi, mit der deutschen Parodie des Herrn Klopstock." J. P. A. Schulz aber kam mit Marpurg und Dittersdorf in Streit über das Werk, indem er es, durch Kirnberger beeinflusst, im Artikel „Verrückung" der Sulzer'schen Theorie der schönen Künste „der grossen Bewunderung, womit so viele davon sprechen, unerachtet für sehr schlecht und fehlerhaft" erklärte und die thatsächlich falsche metrische Rückung und sehr üble Declamation der Worte *Cujus animam gementem* tadelte, diesen Tadel nachher auch in der Allgem. Mus. Zeitg. II, 257 auf einsichtsvolle Art noch näher begründete. Forkel aber geht doch etwas zu weit, indem er im Almanach 1783 S. 115 sagt: „Die fromme andächtige Miene, die Pergolese diesem Stück zu geben gewusst hat, hinterging die unerfahrenen Liebhaber, wie eine frömmelnde Heuchlerin, und erwarb sich dadurch, ohne innere Würde und Ausdruck der wahren Frömmigkeit zu haben, doch den Lohn derselben." Ein völlig seichtes und unkräftiges Stück ist es allerdings, und vermag höchstens, wenn durch schöne Stimmen vorgetragen, einen gewissen sinnlichen Reiz auszuüben, was aber bei den Italienern auch damals schon hinreichte, einem Componisten den Namen *il Divino* beizulegen. Dass Hiller, der sich zwar gut auf die Operette verstand, aber in seinem Choralbuche unsere protestantischen Kirchengesänge durch seine Harmonien so beispiellos verwässert hat, grosses Wohlgefallen daran fand, ist erklärlich. In seinen Wöchentlichen Nachrichten 3. Jahrgg. S. 57 heisst es übrigens, dass man „im Ausdrucke und harmonischen

Satze dieses Stückes viel Falsches und Leeres fände, und so sei es mit allen Arbeiten des Pergolese.“

Nach und nach hatten sinnliche Genusssucht und Wohlgefallen an reizender, auf Kosten aller tieferen Charakteristik und dramatischen Wahrheit bloss dem Ohre schmeichelnder Melodik und äusserlichem Prunke, angefangen die Oberhand zu gewinnen und die Componisten zur Leichtfertigkeit zu verführen. Es ist eben nicht schwer vorauszusehen, auf welche Seite Tonsetzer und Sänger sich neigen würden, nachdem sie einmal begonnen hatten, zwischen Streben nach wahrem Künstlerthume und Sucht nach Glanz, Ehre, Gold und Popularität zu schwanken. Talent und Productionskraft schienen bei den Neapolitanern allerdings unversiegbar, aber in der Aufgeregtheit des ganzen Treibens und in dem Jagen nach Ruhm und Beifall liess man sich keine Zeit mehr zur Entwickelung; daher waren die Früchte für den Augenblick zwar anlockend, aber ohne allen Bestand. So kam es, dass während die deutsche Tonkunst unter Händel und Bach ihren Gipfel erreichte, die italienische bei den Neapolitanern unsäglich verflachte und in Manier erstarrte. Einer der ersten von denen, die ihr grosses Talent zur Schmeichelei gegen das sinkende Kunstbewusstsein des Volkes erniedrigten, war der eben so leichtsinnige wie reich begabte **Leonardo Vinci,** 1690 im Neapolitanischen geboren und Schüler des Conservatorio dei Poveri unter Gaetano Greco. Seine Thätigkeit als Operncomponist umfasst die Jahre 1719—30 und für seine besten Werke gelten *Ifigenia in Tauride*, welche 1725 zu Venedig mit ungeheurem Beifalle gegeben wurde, und *Didone abbandonata.* Dass er mit der Oper *Siroe* oder *Farnace* den Porpora überwunden haben soll, hat nicht viel zu sagen, *Elpidia* fand jedoch auch in London unter Händel Beifall und wurde im Jahre 1725 sechszehnmal gegeben. Die Weihrauchwolken aber, in welche das Opernpublikum diesen seinen Abgott einhüllte, haben seither etwas sich verzogen, wiewohl man ihn auch nach Piccini und Burney wenigstens für einen zweiten Scarlatti und einen der grössten Reformatoren und Vervollkommner der dramatischen Musik anzusehen hätte. Jener sagt, mit völliger Unkenntniss oder Nichtbeachtung alles dessen, was Scarlatti gewirkt, „Vinci erfand zuerst die Art, den Gesang der recitirenden Person mit den Instrumenten zu begleiten und ihm zu folgen“, womit er das schon vor ihm bekannte und angewendete begleitete Recitativ meint. Eins von den grössten Verdiensten Vinci's aber sei gewesen, „dass er stets zu malen und in seinen Werken den Ausdruck der Natur selbst darzustellen ge-

sucht hätte. Sein Gesang war allezeit wie sie, entweder ernst und erhaben, oder sanft und zärtlich.“ Damit aber schloss er sich doch nur dem Streben aller Meister der dramatischen Musik seit Monteverde an, wiewohl ohne hierin einen Vergleich auszuhalten mit Scarlatti, Bononcini oder seinem deutschen Zeitgenossen Hasse, geschweige denn mit Händel. Für Burney, der mehr als einmal nur gedankenlos nachschrieb, was andere Leute ihm sagten, bilden Vinci's Gesangcompositionen sogar eine Epoche der dramatischen Musik, „da er unter seinen Landsleuten der erste gewesen, welcher seit Erfindung des recitirenden Stiles durch Jacopo Peri eine beträchtliche Umwälzung im musikalischen Drama veranlasst zu haben scheine“, mit welcher wunderbaren Entdeckung ihm bereits Chrysander (Händel II, 130 ff.) heimgeleuchtet hat.

Gerber sagt, „obgleich Vinci Stärke, Lebhaftigkeit und Erfindungsreichthum besessen, scheine ihm doch die Geduld zur sorgfältigen Ausbesserung seiner Gedanken gefehlt zu haben“, übereinstimmend mit Joh. Ad. Scheibe, der in seinem Critischen Musikus S. 66 ff. die Mängel der damaligen Oper untersucht und unter anderem bemerkt: „Ein Italiener wiederholet z. B. die Worte: *Io voglio* verschiedene male und unterbricht auch wohl den Gesang durch einige Pausen, ehe man weiss, dass er lieben will. Er lässt seinen Helden unzählige male *alla, alla* singen, und man erfährt erst in einer Viertelstunde, dass er sagen will: *alla vendetta!* Leonardo Vinci, einer der berühmtesten italienischen Componisten, hat sich sehr oft solcher ausschweifenden Freiheiten bedient. Bei so vielen vortrefflichen Einfällen und Gedanken dieses Mannes ist es schade, dass er nicht die Vernunft zur Aufseherin aller seiner Werke gemacht hat.“ Für einen Reformator allerdings sehr bedenklich. Auch noch in anderen Beziehungen muss er „ausschweifender Freiheiten“ sich bedient haben, denn der Sage nach wurde er 1732 vergiftet, weil er leichtfertig sich gerühmt hatte, von einer vornehmen römischen Dame Gunstbezeugungen empfangen zu haben.

Eine der anziehendsten Erscheinungen in der ganzen Periode der Neapolitaner ist **Nicolo Jomelli,** 1714 zu Aversa im Königreich Neapel geboren. Sechszehn Jahre alt kam er nach Neapel und wurde Schüler des Durante, Prota, Mancini, auch des Feo; Leonardo Leo, der sich sehr für ihn interessirte, ertheilte ihm Unterweisung im dramatischen und Kirchenstil. Seine erste Oper, *L'Errore amoroso*, schrieb er bereits 1737, und als sie Glück gemacht hatte, schon im folgenden Jahre die Opera seria *Odoardo* für das Florentiner Theater zu Neapel, deren guter Erfolg 1740 seine Berufung nach Rom veranlasste, woselbst er noch in dem-

selben Jahre *Il Ricimero*, dann *l'Astianasse* auf die Bühne brachte. Bis zu seiner Uebersiedelung nach Stuttgart arbeitete er für Rom, Neapel, Venedig, Turin, Parma, kam 1741 auch nach Bologna und soll daselbst noch beim Padre Martini studirt haben, worüber man sich Anecdoten erzählt. Viel zu bedeuten hatte sein Studiren gewiss nicht, Jomelli ist niemals ein grosser Freund davon gewesen; „seine Partituren wimmelten von Schnitzern, die ein Anfänger vermeiden würde," heisst es in der Allgem. Mus. Zeitg. II, 430, „aber sein hinreissender, schmelzender, göttlicher Gesang betrog selbst das geübteste Ohr des Zuhörers bei der Ausführung. In schweren Fällen erholte er sich oft Raths bei Anderen; aber immer nur bei Leuten seiner Nation, weil er keinem Deutschen Rede gönnen wollte, oder sich vor ihnen fürchtete. Durch seinen trefflichen, dem Ohre schmeichelnden Melodiengang gewann er sich besonders die Zuneigung der Operistinnen und der Halbmänner, für die er seine Arbeiten so vortheilhaft einzurichten wusste, dass sie auch in den unbedeutendsten Arien und begleiteten Recitativen glänzen konnten, ob er gleich damals wenigstens (als er in Rom war) im Fundamente des musikalischen Satzes nicht dreiste genug sein durfte, es mit wichtigeren Männern seines Zeitalters aufzunehmen." In Rom erstand ihm auch ein gefährlicher Gegner in dem kaum 22jährigen Portugiesen **Terradellas** aus Durante's Schule. Dieser war reich begabt und hatte, wiewohl auch Jomelli feurig und stark im Ausdrucke sein konnte, die Sprache der Leidenschaft doch weit mehr in der Gewalt und „verunstaltete nicht einer Prima Donna zu Liebe den Text eines Allegro zum Amoroso. Hiermit verband er tiefere Kenntniss der allmächtigen Harmonie und regelmässige Kühnheit in zweckmässigen raschen Uebergängen, die sein Gegner Jomelli oft nur zufällig aus dem Glückstopfe zog." Mit seinen Opern *Mitridate* und *Bellerophon* hatte Terradellas auch 1746 in London grosse Erfolge errungen, in Rom aber soll er, nach der bekannten Anecdote in der Allgem. Mus. Zeitg. II, 431, während des Carnevals sogar einen entschiedenen Sieg über Jomelli davon getragen haben. Seine Anhänger liessen, wie jener Bericht erzählt, eine Münze schlagen, worauf Jomelli, als Sclave den Terradellas durch die Strassen ziehend, abgebildet war, mit den Worten: *Io sono capace* aus einem Recitativ der durchgefallenen Oper Jomelli's, als Inschrift. Am nächsten Morgen lag Terradellas ermordet in der Tiber, doch wird nirgend gesagt, dass den Jomelli ein Verdacht beziehentlich dieser Schandthat getroffen hätte; er lebte vielmehr noch bis 1754 in Rom sehr angesehen als Vicecapellmeister an der

Peterskirche, ging aber in diesem Jahre nach Stuttgart als Capellmeister und Hofcomponist Carl's von Würtemberg, in dessen Diensten er bis 1765 gestanden haben soll, worauf er nach Neapel zurückkehrte und 1774 daselbst starb. Sein Aufenthalt in Stuttgart ist die Glanzperiode seines Wirkens; einer der ausgezeichnetsten Dirigenten, die es jemals gegeben hat, brachte er die dortige Capelle auf eine sehr hohe Stufe und verfeinerte den Geschmack in der Oper, während er selbst von den Deutschen etwas gediegener arbeiten lernte. Er hat 18 Opern für Stuttgart geschrieben, welche mit grossem Beifalle aufgenommen wurden. Später zu Neapel setzte er nur noch drei (*Armida*, *Demofoonte* und *Ifigenia in Aulide* in den Jahren 1771—73), die letzte aber gefiel nicht mehr, sie war den Italienern schon zu gediegen. Kirchensachen hat er ebenfalls eine grosse Menge gemacht, aber sie sind, wenn auch melodienreich, so doch weichlich, süsslich und ohne Tiefe.

Piccini rühmt mit Affect Jomelli's Meisterschaft vorzugsweise im obligaten Recitativ, und sagt auch ferner, dass sein Stil und seine Gesänge stets edel und voll Anmuth seien, und die Instrumentalbegleitung den Gesang, weit davon entfernt ihm zu schaden, stets erhebe und verstärke. Und Mozart bekennt ebenfalls von ihm „der Mann hat sein Fach, worin er glänzt, so dass wir es wohl bleiben lassen müssen, ihn bei dem, der es versteht, daraus zu verdrängen. Nur hätte er sich nicht aus diesem herausmachen und z. B. Kirchensachen im alten Stil schreiben sollen" (Allgem. Mus. Zeitg. I, Nr. 8). Von Gestalt war er „ausserordentlich corpulent, und hat im Gesicht etwas Händeln ähnliches, doch ist er weit höflicher und sanfter in seinem Betragen", erzählt Burney,[6]) der ihn bei seiner Anwesenheit zu Neapel im October 1770 kennen lernte.

Der mehrfach schon genannte **Nicola Piccini** gehört ebenfalls unter die hervorragenden Meister der neapolitanischen Oper. Er war 1728 zu Bari im Neapolitanischen geboren und trat in das Conservatorio Onofrio kurz vor Leo's Tode, setzte jedoch seine Studien in demselben auch unter Durante bis 1754 fort und erschien noch in diesem Jahre auf dem Florentiner Theater mit der komischen Oper *Le Donne dispettose*, der im nächsten Jahre noch zwei andere folgten, *Le Gelosie* und *Il Curioso del suo proprio danno*, womit sein Ruf gemacht war. Noch weit mehr Beifall aber fand seine 1761 für das Theater d'Aliberti zu Rom geschriebene *Cecchina*

6) Tagebuch einer musikalischen Reise, deutsch von C. D. Ebeling, Hamburg 1772; I, 237.

oder *Buona figliuola;* sie kam fast nicht mehr von den Theatern herunter, verbreitete sich über das ganze musikalische Europa, und Piccini's Behandlung der Opera buffa wurde für die Gattung derselben in solchem Umfange maassgebend, dass man ihn ihren zweiten Schöpfer zu nennen pflegt. Er veredelte sie nicht nur, sondern entwickelte auch ihre Formen. Dem bei Logroscino zwar schon vorhandenen, aber noch sehr einfachen und einförmigen, aus einem Hauptthema aufgebauten und in einem Satze fortlaufenden Finale gab er mehr Mannigfaltigkeit und dramatisches Leben, indem er es als eine Gruppe von verschiedenen Sätzen und wechselnder Taktbewegung gestaltete. Eben so behandelte er die Arie und das Duett auf eine freiere Art, indem er das Dacapo fortliess, so dass nun die erste langsame Bewegung nicht wiederkehrte, nachdem sie einmal in die schnellere des Mittelsatzes übergegangen war. Seine Hauptstärke hatte er im komischen Stil, wiewohl seine Thätigkeit innerhalb der Grossen Oper noch weit umfänglicher und überhaupt ganz ausserordentlich war; denn neben einer Anzahl Oratorien und einigen Kirchensachen hat er von 1754—93 nicht weniger als 80 Opern geschrieben. In den letzten Tagen des Jahres 1776 kam er nach Paris, wo wir ihm als Haupt einer mächtigen, Gluck gegenüber stehenden Partei noch einmal begegnen werden. — Unter die späteren Schüler des Durante gehören ausser ihm noch der ebenfalls ungemein fruchtbare Pietro Guglielmi, Componist von beinahe 80 Opern und verschiedenen Kirchen- und Instrumentalsachen; ferner Sacchini, Traetta und Paisiello. **Antonio Maria Gasparo Sacchini,** geboren zu Neapel 1734, war nach Aufenthalt in verschiedenen Städten Italiens sowie in Stuttgart, München, Holland und England, seit 1782 Componist an der Grossen Oper zu Paris und der Abgott der italienischen Partei daselbst. Wiewohl nur mehr Empfindung als Stärke im Ausdruck verrathend, sind seine Werke doch durch grosse melodische Schönheit und stets feinen Geschmack ausgezeichnet, und durch die einfachsten Mittel grosse Wirkungen hervorzubringen, verstand er vortrefflich; auch fehlte ihm keineswegs der Sinn für das Ernste und Tragische, wenngleich das Angenehme seinen Hauptcharakterzug ausmachte. Neben etwa 50 Opern, von denen verschiedene auch über deutsche Bühnen gingen, hat er noch eine Anzahl Oratorien sowie auch Messen und andere Kirchensachen componirt, deren Stil von dem seiner Theaterstücke durch mehr Einfachheit bei grösserem Reichthum der Harmonie sich unterscheidet, was man nicht vielen Italienern jener Zeit nachsagen kann; den meisten war Kirchen- und Theaterstil schon lange ein und

dasselbe. Seine Instrumentalbegleitung ist sinnreich und glänzend, selbst tüchtiger Violinspieler, verstand er auch gut für Instrumente zu schreiben. Eine Anzahl Streichtrios und -quartetten sowie Claviersonaten mit Violine von seiner Arbeit sind zu London gedruckt. **Tomaso Traetta,** sieben Jahre älter als Sacchini, schrieb seine erste Oper *le Farnace* für das Theater San Carlo bereits 1750, bald darauf für das Theater d'Aliberti zu Rom den sehr geschätzten *Ezio*. Am Hofe zu Parma, wo er zur Zeit des Infanten Don Philipp Dienste nahm, wandte er sich völlig dem daselbst herrschenden französischen Geschmacke zu und schrieb in diesem Stil mehrere Opern *(La Borde, Essai* III, 239). Nachdem er mehrere male in Wien und zwei Jahre Capellmeister am Conservatorio Ospedaletto in Venedig gewesen war, ging er nach Petersburg (1768—75), dann auf ein Jahr nach London und soll 1779 gestorben sein. Sein Stil war feurig und gesangreich. **Giovanni Paisiello** endlich, geboren 1741 zu Tarent, kam nur ein Jahr vor dem Tode des Durante ins Conservatorio Onofrio und studirte dann bei Cotumacci weiter. Seine glänzende Laufbahn begann er mit zwei komischen Opern für das Theater Marsigli zu Bologna, *La Pupilla* und *Il Mondo al rovescio*, denen noch etwa neunzig theils komische theils grosse Opern für die Theater zu Modena, Parma, Venedig, Rom, Neapel, Mailand, Florenz und Petersburg, wo er von 1776—84 Componist und Capellmeister war, nachfolgten. Er war in Deutschland fast eben so beliebt wie in Italien und verschiedene seiner Opern (*der Barbier von Sevilla, das Mädchen von Frascati, die eingebildeten Philosophen, der betrogene Geizige, das komische Duell* etc.) sind auf deutschen Theatern heimisch gewesen.

Noch eine Menge anderer Componisten hat Neapel in der zweiten Hälfte des 17. und im 18. Jahrhundert hervorgebracht darunter Cristoforo Caresana, geboren 1655, Organist der königlichen Capelle zu Neapel 1680, Componist verschiedener Kirchensachen, Oratorien, Kammerduetten u. Solfeggien; Giuseppe Porsile, geboren 1672; Francesco Mancini, 1674 geboren, seit 1720 Capellmeister am Conservatorio di Loreto, Lehrer und Componist einer Anzahl Opern für verschiedene Theater, auch tüchtiger Meister in Cantaten; Carlo Cotumacci, noch ein Mitschüler des Durante bei Scarlatti und Nachfolger jenes am Conservatorio Onofrio, Kirchencomponist und bedeutender Organist; Domenico Sarri, 1678 geboren, Schüler des Conservatorio Pieta de' Turchini, Operncomponist; David Perez, ein Spanier, Schüler des Mancini und Gallo, Operncomponist und, gleich Francesco Ciampi, auch tüchtiger Violinspieler; Giuseppe

di Majo, geboren 1698 und Schüler des Scarlatti, hat einige Kirchensachen hinterlassen; weit angesehener und einer der talentvollsten unter den Neapolitanern war jedoch sein Sohn Francesco oder Ciccio di Majo, geboren 1745, aber schon 1774 gestorben. An seinen Opern rühmt man ernsten Stil, dramatisches Feuer, Stärke und Wahrheit in Darstellung der Leidenschaften, Reichthum an ausdrucksvoller Melodie und Reinheit der Harmonie. Bereits 1762 wurde seine erste Oper *Artaserse* zu Neapel gegeben und erweckte die Aufmerksamkeit aller Kenner; bis 1771 hat er noch eilf geschrieben, ausserdem fünf Messen (worunter eine für 2 Chöre und 2 Orchester), Psalmen, Graduale und vier Salve Regina für Soprano Solo mit Violinen und Orgel, von denen besonders eins in *F* sehr gerühmt wird; Pietro Domenico Paradies, ein Schüler des Porpora, besonders als Claviermeister ausgezeichnet. Ferner Abos oder Avossa, von Geburt ein Malteser; Pasquale Caffaro (Opern, Oratorien, Kirchensachen) Tomaso Carapella; Alessandro Speranza, geboren 1728; Fedele Fenaroli, geboren 1732; Nicola Sala, Verfasser eines 1794 erschienenen Lehrbuches: *Regole del contrappunto pratico etc.* Domenico Scarlatti endlich, der Sohn des Alessandro, arbeitete zwar ebenfalls für das Theater und hat verschiedene Opern hinterlassen, unter denen der *Narciso* 1720 auch zu London über die Bühne ging. Von ungleich höherer Bedeutung ist er aber als Clavierspieler und -componist.

Die Fortschritte, welche die italienische Oper in dieser Epoche nach Scarlatti machte, betrafen weit mehr ihren rein gesanglichen als ihren dramatischen Theil. Die Melodie legte zu grösserer Breite sich aus und ihre rhythmischen Theile wurden symmetrisch geordnet, was sie jedoch nicht allein den Neapolitanern verdankte; denn Römer, Venetianer und Bologneser trugen ebenfalls dazu bei, eine der edelsten Gattungen des Kammergesanges, das Kammerduett, innerhalb welcher der mehrstimmige Sologesang auf das herrlichste sich entfaltete, gelangte ausserhalb der neapolitanischen Schule zur Vollendung durch Agostino Steffani. Vorher, auch noch bei Scarlatti und dem Hamburger Keiser, waren die Hauptmotive der Melodie nur klein und ihre Abschnitte kurz, daher gab es zu häufige Cadenzen, auch die ganze Arie war bald zu Ende und ihrem Baue fehlte noch die klare Eurhythmie. Die Nachfolger des Scarlatti aber, und darunter auch die jüngeren Neapolitaner, legten sowohl die einzelne Melodiephrase als auch die ganze Arie breiter an und regelten ihre Theile, Tonarten und Cadenzen zu jener dreitheiligen Form mit Mittelsatz und Repetition, welche unter dem Namen der *Grossen Arie* überall hin sich verbreitete. Inbetreff ihrer Totalität

als Musikdrama blieb die Oper jedoch weit hinter dem dramatischen Gesange zurück. Ihre Stoffe entlehnte sie nach wie vor der antiken Götter- und Heldengeschichte, unempfindlich gegen die Unnatur und Unwahrheit, welche aus dem Zwiespalte zwischen den antiken Anschauungen und dem Thun und Treiben der modernen Gesellschaft erwachsen musste. Die mythologischen Gestalten der Oper blieben blosse Charaktertypen, alle individuellen Unterschiede der einzelnen Person gingen in die Allgemeinheit des Helden, Liebhabers, Tyrannen etc. und die allgemeinen Stimmungen und Gefühle auf. Jemehr der Gesang die Oberhand gewann, desto weiter sanken die Personen zu blossen Stimmen herab; idealer Gehalt, wahre Empfindungen, gesunde Vernunft, richtige Entwickelung der Charaktere, dramatisches Interesse wurden für nichts geachtet, der Einfluss des Sologesanges und der Castraten wurde allmächtig und bedingte von vornherein die ganze Anlage des Textes. Die Arie, worin man vorzugsweise an der Kunst des Gesanges sich ergötzen konnte, drängte alles andere in den Hintergrund zurück, Ensemblestücke waren nicht häufig und der Chor spielte vollends gar keine oder eine nur ganz untergeordnete Nebenrolle. Eine Gattung dramatischer Singstücke, das sogenannte *Pasticcio*, flickte man zusammen aus beliebten Arien von allen möglichen Componisten; ein solches Pasticcio, *Griselda*, welches im Sommer 1728 zu Breslau sehr gerne gehört wurde, enthielt Arien von Bioni, Boniventi, Caldara, Capelli, Gasparini, Giacomelli, Händel, Orlandini, Porpora, Porta, Sarri, Verocai, Vinci, Vivaldi; die Intermezzi, *Nissa ed Elpino*, sammt dem ganzen Recitativ waren von Bioni. Man kann sich denken, welch eine Kunsteinheit dabei herauskommen musste. Auch die beiden grössten Dichter der damaligen Oper, Apostolo Zeno (starb 1750) und besonders Pietro Metastasio (1698—1782), beide nacheinander kaiserliche Hofpoeten zu Wien, trieben doch mit dem Strome der Zeit und vermochten der Oper nicht zu geben, was ihr in erster Reihe fehlte, inneren Gehalt und dramatischen Werth, wenngleich sie ihr eine bessere und geordnetere Gestalt verliehen. Metastasio war zwar ein geborener Dichter für Musik, er übte sie selbst und verstand vortrefflich dafür zu schreiben; seine Diction und Verse waren schwunghaft, fein, klangreich und elegant, dabei an Gliederung und metrischem Bau der Mannigfaltigkeit musikalischer Rhythmenbildung ausserordentlich förderlich; Consequenz in Durchbildung der Charaktere betrachtete er als Hauptaufgabe, seine Anordnung der Scenen war fliessend, klar und wirksam. Erhabene Ideen, grosse Lebensanschauungen, tiefe Ge-

fühle und starke Leidenschaften aber waren ihm fremd, er litt an verschwimmender Weichlichkeit und schäfernde Liebesgaukelei war das einzige Ziel, dem seine Götter und Helden nachjagten. Grossen Phantasiereichthum besass er auch nicht, seine Operndichtungen sehen so ziemlich eine wie die andere aus, seine Charaktere sind weder mannigfaltig noch von starkem individuellem Gepräge, und in seinen Arien ist das Gefühl mehr nur in den Grundzügen gegeben als völlig ausgestaltet. Der Dichter ordnete sich hier dem Musiker völlig unter — aber gerade dieser Umstand musste wesentlich mit dazu beitragen, die Operntexte des Metastasio für die damaligen Componisten zu einem Gegenstande des lebhaftesten Begehrens zu machen; denn die Dichtung überliess der Musik den grössten Theil der dramatischen Thätigkeit, insofern der letzteren nunmehr das fertige Ausmalen und Schildern der Charaktere und Hergänge in weitem Umfange zustand. Dies hätte allerdings zu einer ausserordentlichen Entwickelung der Dramatik innerhalb der Musik führen können und führte in der That auch dahin, wenigstens bei den besten Componisten mit Händel an der Spitze; die allermeisten aber blieben leider zu sehr Unterthanen der Sänger und zu sehr geneigt, der immer wachsenden Vorliebe für den rein kunstmässigen und Bravour-Gesang in seiner einseitigen Entwickelung zu willfahren.

Während die Neapolitaner Europa mit ihrem Glanze erfüllten, feierte das übrige Italien keineswegs; denn auch in Rom, Venedig, Bologna und andern italienischen Städten blühten Componisten, von denen verschiedene den angesehensten Neapolitanern nach Scarlatti an Verdienst theils gleich, theils voranstehen. Aufgenannt werden mögen sie nach den Orten, wo sie ihre musikalische Bildung empfingen, oder ihre hauptsächliche Thätigkeit entfalteten. Wenn dabei nach wie vor von Schulen die Rede ist, so wird diesen an sich darum noch kein bedeutender Einfluss auf die geistige Entfaltung der Musik beigemessen; man wird in der venetianischen Schule des 18. Jahrhunderts einen von der neapolitanischen oder bolognesischen wesentlich abweichenden Kunstcharakter schwerlich entdecken. In den Schulen hauptsächlich gelehrt wird nur der Contrapunkt, und dieser ist schliesslich in Rom und Venedig nicht anders beschaffen als in Bologna oder Neapel; was darüber hinausgeht und in die Entwickelung der Kunst fördernd, reformirend und neue Bahnen eröffnend eingreift, ist Sache der individuellen Begabung und des Genies, welches die in der Zeit lebenden Ideen in sich concentrirt und in seiner eigenartigen Weise erfasst und gestaltet. Die epochemachenden Meister und die Bedürfnisse der Zeit haben

stets der Kunst ihre Richtungen angewiesen, nicht die Schulen; der wahre Lehrmeister der ganzen vorhabenden Musikepoche war Alessandro Scarlatti, und Bononcini war sein Abkömmling, wiewohl niemals sein Schüler, gleichwie auch verschiedene deutsche Meister, darunter Händel und Keiser, von ihm gelernt haben, ohne jemals bei ihm in die Schule gegangen zu sein. Er war es, der den musikalisch-dramatischen Bestrebungen der Zeit den Weg zeigte, und manche ausserhalb der neapolitanischen Schule stehende Componisten folgten seinen Spuren mit innerlicherer Aneignung und mehr Verständniss, als viele unter den Neapolitanern.

In *Rom*, wohin wir zuerst uns wenden, gab es keine ähnlich bedeutende Tonschule wie in Neapel, wenngleich verschiedene auch als Lehrer weitberühmte Meister. Die Traditionen des Palestrina lebten hier noch fort, contrapunktische Gelehrsamkeit und Gediegenheit im Tonsatze behaupteten ihren Werth. Die Oper fand verhältnissmässig nur wenig Pflege, die Kirchenmusik hatte den Vorrang und nach wie vor in der päpstlichen Capelle ihren Mittelpunkt. Ausserdem waren verschiedene Gesellschaften und Häuser mancher Prälaten und weltlicher Edelleute von hohem Range, Pflanzstätten der Tonkunst. So die 1690 zur Pflege der Volkspoesie und Beredsamkeit gestiftete Arkadische Gesellschaft, welche auch eine Reihe grosser Tonkünstler (Aless. Scarlatti, Corelli, Bernardo Pasquini, Benedetto Marcello und andere) zu Mitgliedern hatte, und Händel bei seiner Anwesenheit in Rom entgegenkommende Aufnahme zutheil werden liess. Seit Ende 1707 hielt sie ihre Versammlungen in einem Garten des Marchese Ruspoli am Monte Esquilino. Eine ähnliche, den Arkadiern nahe befreundete, wenngleich von ihr ganz unabhängige Gesellschaft versammelte sich alle Montag-Abende im Palast des Cardinals und Oberaufsehers der päpstlichen Capelle, Ottoboni. Hier waren Stehgreifdichtung und Musik die Hauptsache; für letztere hatte der Cardinal eine Anzahl tüchtiger Instrumentalisten in Dienst, die päpstlichen Capellensänger besorgten den Chor; Corelli, der dem Cardinal auch persönlich sehr nahe stand und in seinem Palast wohnte, war Musikmeister. Unter andern kamen alle bedeutenderen Tonwerke, welche Händel in Rom componirte, in Ottoboni's Akademie zur Aufführung (Chrysander, Händel I, 211). — Die namhaftesten römischen Meister dieser Zeit sind nun: **Giuseppe Ottavio Pitoni**, geboren 1657 zu Rieti, aber schon in frühester Kindheit nach Rom gekommen, wo er den Unterricht des berühmten Francesco Foggia genoss. Seit 1677 war er Capellmeister an verschiedenen Kirchen

Rom's und starb 1743. Seine Lehrthätigkeit muss sehr ausgedehnt gewesen sein; der Leser wird erinnern, dass unter seine Schüler auch Durante, Leo und Feo gehören. Er hat nur Kirchensachen hinterlassen, darunter Messen und Psalmen zu 3 und 4 Chören mit und ohne Instrumente; als Contrapunktist ausgezeichnet, war er im Stande, selbst mehrchörige Sätze im strengen Stil sogleich in Stimmen niederzuschreiben, ohne sie vorher in Partitur gebracht zu haben. Nebendem hinterliess er der Vaticanischen Hauptkirche ein Manuscript, welches wichtige Nachrichten über Tonkünstler aus den Jahren 1000—1700 enthält und woraus Baini viele Notizen zu seinem Werke über Palestrina gezogen hat. **Bernardo Pasquini** (Sohn des berühmten Organisten und Vorgängers des Frescobaldi an der Peterskirche, Ercole Pasquini), ein Zeitgenosse des Corelli, geboren 1637, gestorben 1710. Nächst Frescobaldi war er vielleicht der grösste und gelehrteste Organist, den Italien aufzuweisen hat, ein tiefer Kenner des Palestrina und ausgerüstet mit aller contrapunktischen Wissenschaft und Gediegenheit der classischen Zeit. Daneben hat er auch als Clavierspieler und dramatischer Componist sich ausgezeichnet. Aus seiner Schule, die in Italien grossen Einfluss gewann, stammte der ebenfalls gründliche Contrapunktist und Lehrer des Domenico Scarlatti, **Francesco Gasparini**, geboren zu Lucca um 1660, nachher Capellmeister am Conservatorio della Pietà zu Venedig. Im Jahre 1735 wurde er zum Capellmeister an S. Giovanni im Lateran berufen, starb aber schon 1737. Seine zwischen 1702 und 1730 für Rom und Venedig geschriebenen Opern belaufen sich auf 31, daneben hinterliess er ein Oratorium, viele Kirchenmusiken (darunter eine durchaus canonische Messe) und einstimmige Kammercantaten. Auch ein Lehrbuch vom Generalbass, *L'Armonico pratico al cimbalo* etc., welches einer so guten Aufnahme sich erfreute, dass es von 1683 bis 1802 siebenmal aufgelegt worden ist. Heinichen bezieht sich oft darauf in seinem „Generalbass in der Composition" 1728; doch ist sein heutiger Werth nur gering.

Auch Gasparini's Nachfolger an S. Giovanni, Girolamo Chiti, schrieb Kirchenmusiken in einem guten und reinen Stil, den die Römer weit länger sich bewahrten als die Neapolitaner. Tomaso Baj, im Bolognesischen geboren, war Sänger und wurde 1713 Capellmeister der vaticanischen Capelle, starb aber schon im nächsten Jahre. Unter verschiedenen Kirchensachen hat er besonders ein *Miserere* hinterlassen, welches ihm einen grossen Namen machte, indem es in die päpstliche Capelle eingeführt und in der Leidenswoche fortan mit

dem bis dahin allein gebräuchlichen *Miserere* des Allegri abwechselnd gesungen wurde. Das Werk ist nach dem Vorbilde dieses *Miserere* von Allegri für 2 alternirende Chöre zu 4 und 5 Stimmen in einem gleichfalls sehr einfachen, wiewohl geschmeidigeren und namentlich in der Declamation lebhafteren Stil gesetzt. Giovanni Battista Casali, war Gretry's Lehrer im Contrapunkt, und ausser ihm bleiben noch zu nennen Pompeo Cannicciari; Giovanni Costanzi (genannt Giovannino di Roma) auch ausgezeichneter Violoncellist; Gaetano Carpani, Francesco Grassi, Pietro Paolo Bencini, Filippo Ciampi[7]) u. andere, alle hauptsächlich Kirchencomponisten, in der Opernproduction waren die Römer nicht stark.

Ein ächter Abkömmling der altrömischen Schule war auch **Agostino Steffani,** geboren 1655 zu Castelfranco auf venetianischem Gebiet, zuerst Schüler des Johann Caspar Kerl, dann aber des grossen Ercole Bernabei zu München. Nachdem er Director der churfürstlichen Hofmusik daselbst gewesen, wurde er 1685 als Capellmeister nach Hannover berufen, wo man bereits vor ihm musikalische Dramen aufgeführt hatte und nun ein neues glänzendes Opernhaus erbaute. Seit 1696 war Steffani aber besonders im Staatsdienst thätig und als Gesandter auf Reisen, der Papst machte ihn zum Abt von Lepsing und Bischof von Spiga (im spanischen Westindien). Im Jahre 1724 ernannte ihn die von Christoph Pepusch 1710 gegründete Londoner Akademie für alte Musik zu ihrem lebenslänglichen Präsidenten; 1730 starb er, nachdem er ein Jahr vorher noch einmal mit Händel in Italien gewesen war, und als 74jähriger Mann beim Cardinal Ottoboni durch seinen immer noch feinen und edlen Gesang Bewunderung und Rührung erweckt hatte. Steffani war Opern-, Kammer- und Kirchencomponist; auf den beiden letzten Gebieten hat er Unvergängliches geleistet, seine Begabung für das Musikdrama aber stand nicht auf gleicher Höhe. Er schrieb zwar für München und in den Jahren 1689—95 für Hannover eine Anzahl Opern, doch ohne darin die Gattung gefördert, oder auch den Scarlatti nur erreicht zu haben. Eins darin aber ist hervorragend, der schöne Gesang, namentlich die schönen Duette; hierin ist Steffani ein Meister ersten Ranges und in seinen *Duetten für die Kammer* ist er mustergiltig geworden.

7) Ein anderer Ciampi, Legrenzio-Vincenzo, kam 1748 mit einer italienischen Sängertruppe nach London, wo er mehrere Opern von seiner Composition aufführte. Ausserdem hat er Streichtrios, Oboeconcerte und Orchesterouverturen hinterlassen.

Verweilen wir einen Augenblick bei dem Duett und seinen damals gebräuchlichen Arten; der Hauptsache nach können wir sie von einem jüngeren Zeitgenossen des Steffani, von Johann Mattheson, uns erklären lassen. „Das Duett oder die Arie mit zwei Singstimmen" sagt er,[8]) „wird entweder auf wälsche oder auf französische Art eingerichtet. Die französischen *Airs à deux* lieben den gleichen Contrapunkt: das ist zu sagen, wo die eine Stimme eben dieselben Worte zu gleicher Zeit singt als die andere, und entweder gar nichts oder nur hie und da etwas weniges Concertirendes, das hinter einander herschleicht, anzutreffen ist. Es lassen sich dergleichen Duo's absonderlich in Kirchen noch wohl hören, sind vornehmlich andächtig und begreiflich." Hiermit beschreibt er also den *einfachen zweistimmigen Gesang*, worin eine Hauptstimme von einer Nebenstimme nur secundirt wird, diese wesentlich nur als naturgemässe harmonische Verstärkung der Melodie zu gelten hat. Löst mitunter auch die secundirende Stimme von der Hauptstimme sich ab, so bleibt sie bei alledem doch unselbständig an sie gebunden. Die anderen beiden Arten des Duetts sind von italienischer Abkunft. Die eine, eine untergeordnete Nebenart, ist „aus kleinen Fragen und noch kleineren Antworten gesprächsweis zusammengesetzt. Diese Duetten lassen sich auch gar angenehm hören und haben grosse Deutlichkeit. Wenn nur der Sache nicht zu viel geschähe. Die eine Stimme singt zum Exempel; Ach! redet ihr Lippen, antwortet! So frägt die andere: Und was?" Hierunter versteht Mattheson also das in der Oper sehr gewöhnlich gewordene *dialogisirende Duett*. „Zu dieser Art" fährt er fort, „wird zwar weniger Kunst erfordert [als zur folgenden]. Doch kommt sie dem Verstande sehr natürlich vor, und eben darum ist mancher seichter Contrapunktist froh, wenn er mit seinen Duetten so leicht davon kommen kann."[9]) Die dritte Art endlich, eben die, welche mehr Kunst erfordert als die soeben erklärte, ist das contrapunktisch durchbildete *Kunstduett*. Es kam zwar auch in der Kirche, in Oratorien und auf dem Theater vor, machte aber in der Regel ein selbständiges Stück für sich aus und war besonders in der Kammer zu Hause, wurde daher auch *Kammerduett* genannt. „Diesen Duetten" erklärt Mattheson weiter,[10]) „gehet nun zwar viel an den erwähnten guten Eigenschaften [der bequemen Verständlichkeit etc.] ab, durch das fugirte, gekünstelte und in einander geflochtene Wesen; sie erfordern aber einen ganzen Mann, und sind sowohl in der Kammer, als Kirche, (vormals, zu Steffani Zeiten, auch auf dem Schauplatz) den gelehrten Ohren eine

8) Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg 1737, S. 99.
9) Vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, S. 348.
10) Kern melod. Wissensch. a. a. O.

grosse Lust, wenn sich fertige sattelfeste Sänger dazu finden, als woran es uns anitzo weniger, als an solcher Arbeit selbst mangelt. Besagter Steffani [11]) hat sich in dieser Gattung vor allen andern, die ich kenne, unvergleichlich hervorgethan, und verdient bis diese Stunde, ein Meister zu sein." Manche dieser Kammerduetten bestehen aus nur einem Satze, andere sind ausgeführte Gesangscenen mit Soli und zum Theil auch mit Recitativen, die von zweistimmigen Sätzen eingefasst werden. Ungeachtet solcher scenischen Anlage tritt aber auch diese letzte Art nicht auf das dramatische Gebiet hinüber, sondern rein lyrisches Duettiren bleibt überall die Hauptsache. Die Stimmen vergegenwärtigen nicht zwei wirkliche Personen, sondern wachsen, fugirend und in canonischen Nachahmungen einen Gesang gemeinsam durchbildend, aus einer poetischen und musikalischen Einheit heraus. Begleitet wurde das Kammerduett immer nur vom Generalbass; es verschmähte alle Instrumentaleffecte, blieb reine Vocalform, und zwar die feinste und edelste Blüthe des Kammergesanges, zu dessen Vertretern Steffani nicht allein als melodienreicher und grundgelehrter Contrapunktist, sondern, wie gesagt, auch als ausübender Sänger gehört. Durch seine Kammermusik wirkte er auch bedeutend auf den, obwohl weit jüngeren, doch auch persönlich ihm sehr nahe stehenden Händel ein, der ebenfalls 22 solcher Kammerduetten hinterlassen hat. Gegenwärtig ist diese Gattung von Tonstücken ganz vom Compositionsschauplatze abgetreten; als die Oper den Kammergesang, so weit sie ihn nicht aufzehrte, immer mehr in den Hintergrund drängte, gewann auch jenes kleinere und leichtere dialogisirende Duett die Oberhand über das Kammerduett. Mattheson sagt, dass eben diese Art dialogisirender Duetten zu seinen Zeiten „häufig in die Mode käme und zumal auf den Opernbühnen einigen Vorzug behaupten wolle." Bei seinen neapolitanischen Zeitgenossen waren sie stark im Schwunge.

Als Kirchencomponist hat Steffani ebenfalls sich hervorgethan. Schon 1674, also erst 19 Jahre alt, liess er achtstimmige Vesperpsalmen *(Psalmodia vespertina)* im fugirten Stil drucken, welche schon eine grosse Herrschaft über den Contrapunkt verrathen; Martini hat ein *Sicut erat in principio* daraus unter die Musterbeispiele in seinem oft genannten Werke *Saggio fondam.* II, 311 aufgenommen. Eine wahre Perle aber ist Steffani's grosses *Stabat mater*, für 6 Singstimmen, 2 Violinen, 3 Violen, Violoncell und Orgel in einem vortrefflichen, gediegenen Stil gearbeitet, überall den gründlichen Contrapunktisten und gewandten Vocalmeister be-

11) Von dem er auch *Critica musica* Hamburg 1722—25; I, 305 als von einer ersten Autorität in Sachen des Duetts spricht.

kundend, und dabei von ernster kirchlicher Haltung. Endlich hat er auch im Jahre 1695 ein Schriftchen herausgegeben, in welchem er die Begründung der Musik in der Natur und ihre Geltung als Wissenschaft vertheidigt, gegenüber der damals keineswegs vereinzelt zu Tage tretenden und auch heute noch nicht überall ganz ausgerotteten Ansicht, dass die Musik an Wesen und Zweck im Vergleiche mit den übrigen Geistesthätigkeiten nur einen untergeordneten Rang einnehme[12]). Näheres über diesen Meister erfährt man bei Chrysander (Händel I, 311 ff.), der das Verdienst hat, über ihn auf Grund selbständiger Forschungen ein neues Licht verbreitet zu haben.

In *Venedig* blühte inzwischen die Schule des berühmten **Giovanni Legrenzi**, deren hervorragendster Sprössling **Antonio Lotti** ist. Er war im Jahre 1667 geboren, um 1684 Legrenzi's Schüler, darauf (nach Martini) 1693 Organist an der (ersten) Orgel und von 1736 bis zu seinem vier Jahre später erfolgten Tode Capellmeister an San Marco. Inzwischen ist er noch in Sachsen gewesen; der sächsische Churprinz hatte 1712 in Venedig sein Orgelspiel zu bewundern Gelegenheit gehabt, in Folge dessen er ihn 1718 nach Dresden berief, woselbst er die Oper *Gli odi delusi dal sangue* componirte; doch kehrte er noch vor Ablauf des nämlichen Jahres nach Venedig zurück. Aehnlich wie Scarlatti und die meisten Italiener dieser Zeit arbeitete auch Lotti für die Bühne, Kammer und Kirche, und gleich wie in jenem, paaren sich auch in ihm Wahrheit der Empfindung und Lebhaftigkeit des Ausdrucks mit tiefer contrapunktischer Gelehrsamkeit, er verband Anmuth, Lieblichkeit und Pathos mit der ganzen gelehrten Haltung der alten Schule. Als dramatischer Componist steht er hinter Scarlatti allerdings weit zurück, für die Bühne hatte er nicht genug Feuer und Stärke der Leidenschaft; als Kammer- und Kirchencomponist aber gehört er zu den Allerersten und theilt mit Steffani die Gründlichkeit und den feinen Sinn für ächten Gesang. Seine berühmte Sammlung von Duo's, Trio's und Madrigalen zu 4 und 5 Stimmen,

12) Das Schriftchen, dessen sachliches Interesse mit dem Zurücktreten dieser Frage zwar geschwunden ist, wiewohl es immer ein werthvolles Zeugniss für die Einsicht seines Verfassers bleibt, führt den Titel: *Quanta certezza habbia da suoi Principii la Musica*, Amsterdam 1695. Fünf Jahre später wurde es von Werkmeister deutsch mit einigen Anmerkungen herausgegeben, dabei jedoch „hin und wieder ein kleiner Joh. Balhorn, ziemlich gegen des Herrn Steffani Meinung agiret," weshalb der Magister Joh. Lorenz Albrecht 1760 eine zweite, nach dem Original revidirte Auflage davon besorgte.

welche er mit der Widmung an Joseph I zu Venedig 1705 herausgab [13]), hatte das Schicksal, dass zwei Tonsetzer von grossem Namen sich daran vergriffen: Bononcini beraubte sie, und Marcello, der mit Lotti nicht von weitem sich messen konnte, wurde daran in seiner anonymen *Lettera famigliare* zum vorlauten Criticus. Im Madrigal ist er ein anderer Luca Marenzio, geistreich, elegant in der Stimmführung, tief und klar in Stimmung und Ausdruck, in seinen Kirchensachen ein würdiger Nachkomme des Palestrina. Die meisten der letzteren (darunter auch ein berühmtes vierstimmiges *Benedictus* und *Miserere*) sind im *A-cappella*-Stil ohne Begleitung, von ernster kirchlicher Haltung bei starkem lebhaftem Gefühlsausdrucke, grosser Anmuth und Biegsamkeit der Melodie, Reichthum der Harmonie an neuen überraschenden Wendungen, ausserordentlicher Selbständigkeit aller Stimmen, verbunden mit kunstmässiger Ordnung, Klarheit und überall prachtvoller Klangwirkung. Lotti war noch ein ächter Vocalmeister. Auch Schüler hat er mehrere nachmals sehr angesehene gebildet, darunter den Theater- und Kirchencomponisten Giovanni Battista Pescetti, seinen zweiten Nachfolger an S. Marco, Giuseppe Saratelli aus Padua, Antonio Alberti, den Meister im komischen Fache Galuppi und andere mehr. — Ebenfalls aus der Schule des Legrenzi stammte **Antonio Caldara**, zu Venedig 1678 geboren; nachdem er vier Jahre zu Mantua sich aufgehalten hatte, Vicecapellmeister unter Fux am Hofe Carl's VI zu Wien bis 1738, in welchem Jahre er nach Venedig zurückkehrte, wo er 1763 starb. Die Anzahl seiner in die Jahre 1689—1737 fallenden Opern beläuft sich auf 69. Carl liebte sie ausserordentlich und Caldara war einer der am höchsten Gefeierten unter allen Italienern an seinem Hofe. Fördernden Einfluss auf die Oper hat er jedoch eben so wenig geübt als Lotti oder ein anderer seiner Landsleute am Wiener Hofe, er war überhaupt fleissiger und geschickter in der Nachahmung, als genial und originell. Eine sehr schöne und dabei leicht fassliche Melodik verschaffte seinen Opern schnell allgemeine Beliebtheit, aber sie hielten nicht vor, er besass weder Tiefe und Leidenschaft, noch grosse Erfindungskraft und Formenreichthum. In Deutschland wirkte zwar Fux auf seine Harmonie kräftigend ein, wenigstens erscheint diese in seinen Wiener Opern ausgebildeter und stärker als früher; aber seine Kunstempfindung erhob sich

13) *Duetti, Terzetti e Madrigali consacrati alla C. R. Maestà di Giuseppe* I *imperatore* etc. *Venezia* 1705, *per Antonio Bortoli.*

nicht über das Niveau einer allgemeinen Schönheit, und wie er mit Fux, Lotti und Steffani an contrapunktischer Gelehrsamkeit sich nicht messen konnte, so stand er auch dem Bononcini, Conti und anderen an Formenreichthum und dramatischer Gestaltungskraft um vieles nach. In seinen Kirchenwerken lehnt er zum Theil an ältere Meister sich an, sie sind in einem solideren und ernsteren Stil gearbeitet, das von Teschner zu Berlin 1840 herausgegebene 16stimmige *Crucifixus* ist ein werthvolles Werk. — Zwei ebenfalls namhafte Schüler des Legrenzi waren noch der ungemein fruchtbare Operncomponist Carlo Francesco Pollarolo aus Brescia, und der tüchtige Contrapunktist Antonio Biffi; ein noch heute nicht selten genannter Componist aus diesen Zeiten des sinkenden Glanzes Venedigs ist aber der Nobile und Musikdilettant **Benedetto Marcello**, geboren daselbst 1686, Schüler des Gasparini (angeblich auch des Lotti), gestorben 1739 als Schatzmeister zu Brescia, nachdem er vorher verschiedene andere Staatsämter, als Mitglied des Rathes der Vierzig, dann als Proveditor von Pola etc. bekleidet hatte. Gearbeitet hat er fleissig für die Kirche und Kammer, Solocantaten, Canzonen, Arien zu 2 bis 4 Stimmen, Concerte und Sonaten für Instrumente; auch verschiedene musikalisch-dramatische Stücke und ein Oratorium *Judith*, daneben ein paar Schriften, worunter jene *Lettera famigliare*. Besonders gerühmt werden zwei seiner Cantaten, *Cassandra* für eine, und *Timoteo* (eine Uebersetzung des Dryden'schen Alexandersfestes) für zwei Stimmen mit Basso continuo [14]). Doch hat er den Dilettanten niemals abgeschüttelt, das beweist auch sein ehemals so laut gepriesenes Hauptwerk, die 50 Psalmen in Umdichtungen des Giustiniani, trotz allem Weihrauch, den selbst Männer wie Francesco Gasparini, Marc'Antonio Bononcini, Francesco Conti etc. dem Marcello zu opfern nicht verfehlten.

Diese Psalmen sind in 8 Grossfolio-Bänden sehr splendid gedruckt erschienen, und zwar die ersten 25 unter dem Titel: *Estro Poetico armonico. Parafrasi sopra i primi venticinque salmi. Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, Musica di Benedetto Marcello, Venezia Dom. Lovisa* 1724. Die andern 25 erschienen 1726—27; später ist das Werk noch mehrere male aufgelegt. Seine ausführlichen Vor-

14) Diese Cantate *Timoteo* behandelt aber nur den griechischen Theil, ohne um die heilige Cäcilia und die christliche Musik sich zu kümmern — mithin ist der ganzen Sache gerade die Spitze abgebrochen, wofür einen Ersatz zu bieten die Nachahmung griechischer Einfachheit im Tonsatze schwerlich hinreicht.

reden enthalten manches über ebräische und griechische Musik. Marcello strebt in diesen Psalmen nach Vereinigung von antiker Einfachheit und Sparsamkeit in Verwendung aller Mittel mit moderner Deutlichkeit und Stärke im Ausdrucke individueller Empfindungen. Er giebt der Melodie den Vorzug vor der Harmonie und dem Contrapunkt, weil die Bewegung des Gemüths viel eher durch die Kraft der Melodie als durch eine rauschende Harmonie bewirkt werde. Dabei soll auch der Gesang an sich einfach sein, alle unnöthigen Wiederholungen und alle Coloraturen abweisen und überall das Wort zu seinem Rechte gelangen lassen. Viele dieser Psalmen sind daher auch nur für eine oder zwei (andere für drei und vier) Stimmen gesetzt, damit die Deutlichkeit der Worte und die Schärfe des Ausdrucks überall beachtet werden können; auch werden sie nur vom Grundbass begleitet. Zu einigen wählte Marcello Intonationen der spanischen und deutschen Juden (zu anderen griechische Melodien) als Themen und brachte mitunter ihre Singmanieren an, um dem ebräischen Tempelgesange näher zu kommen, indem er es für nicht unmöglich hielt, dass jene Intonationen aus dem alten Tempelgesange herstammen möchten. Nun kommen freilich der Verehrer und Nachbildner des Alterthums und der Cavalier des 18. Jahrhunderts in ihm stark in Conflict. Seine Musik verhält sich zur Tonempfindung der classischen Zeit wie die moderne Versification der Psalmen zu ihren antiken Originalen, nur dass jene noch weniger Stil hat als diese. Sein Antikisiren bleibt äusserlich und gelangt zu keiner geistigen Blüthe, die vermeintliche alterthümliche Einfachheit bildet zur Sprache modern subjectiver Empfindung und Leidenschaft einen Contrast, den das, unter merklichem Einflusse der Oper stehende Streben nach geschmeidigem fliessendem Gesange, zu vermitteln keineswegs geeignet ist. Die breit und voll sich ausbauenden Formen des ächten Kirchenstils, — ein Resultat des allseitigen Durchdringens und Austragens des Inhaltes und des tiefen Sichversenkens in denselben — sind einem durch raschen Wechsel bald vorübergehender Empfindungen hervorgerufenen Wechsel der Bewegung und Ausdrucksform gewichen. Gebundene motettenartige und madrigalmässig frei imitirende Partien, ariose Sätze nach moderner Cantatenweise, Recitative, Arien, duettirende Strophen, Fugen etc. wechseln, den einzelnen Bewegungen des Textes folgend, häufig mit einander ab. Die Musik ordnet sich in ihrer Gesammtgestaltung und in allen Einzelnheiten der Poesie völlig unter, das Ganze erscheint in seiner Totalität viel bewegt und dramatisirend, aber weit entfernt von jener grossartigen Ruhe und ernsten leidenschaftslosen, alle subjectiven Sonderinteressen dem Allgemeinen unterordnenden Haltung auch inmitten der tiefsten Gefühlserregtheit, welche zu allen Zeiten einen Charakterismus der ächten Kirchenmusik aus-

gemacht hat. In rein gesanglicher Hinsicht stehen diese Psalmen weit höher, vocalmässig, wirksam, stimmgerecht und durchaus wohlklingend geschrieben sind sie.

Noch einige andere venetianische Meister sind: Marcantonio Ziani, der Jüngere, Neffe des Pietro Andrea Ziani, seit 1703 zweiter Capellmeister am Wiener Hofe. Fétis nennt 33 Opern aus den Jahren 1679 bis 1709 von seiner Arbeit; auch ein Oratorium, *Giesu flagellato*, und Kammertrios für zwei Violinen und Bass hat er hinterlassen. Giovanni Porta, geboren zu Venedig gegen Ende des 17. Jahrhunderts, zuerst Capellmeister des Cardinals Ottoboni zu Rom, dann Operncomponist zu Venedig und als bayrischer Capellmeister zu München 1740 gestorben; Bartolomeo Cordans, geboren 1700, Capellmeister an der Kathedrale zu Udine 1735, fruchtbarer Kirchencomponist, der aber auch Opern und ein Oratorium, *San Romualdo*, geschrieben hat; Carlo Agostino Badia, anfangs des 18. Jahrhunderts Operncomponist zu Wien; Giovanni Ferrandini, um 1715 geboren und Schüler des Conservatorio dei Medicanti unter Antonio Biffi, zog aber schon sehr jung nach München; Domenico Zanata, gegen Ende des 17. Jahrhunderts (Kirchensachen, Cantaten, Sonate da chiesa); Giovanni Francesco Brusa, Giacchino Cocchi, Girolamo Pera, tüchtiger Kirchencomponist. Endlich ist noch einer der originellsten Componisten im komischen Fache zu erwähnen, **Baltasar Galuppi**, geboren 1706 auf der kleinen venetianischen Insel Burano, davon auch Buranello genannt, ein Schüler des Lotti und 1762 Capellmeister an S. Marco in Venedig. Darauf ging er nach Petersburg, wo seine *Didone abbandonata* 1765 viel Furore machte; doch war ihm das dortige Orchester zu schlecht, daher kehrte er 1768 nach Venedig zurück, wo er 1785 starb. Auch in London hat er einige Jahre sich aufgehalten. Opern von seiner Composition nennt *La Borde (Essai* III, 190) einige sechszig, welche in die Jahre 1722 bis 1775 fallen und von 1729 an, wo er mit seiner *Dorinda* die Aufmerksamkeit zu erregen anfing, alle italienischen Theater in Beschlag nahmen. Viele darunter sind komische Opern und enthalten einen Schatz an geistreichen originellen lustigen Einfällen und grotesken Gemälden; Galuppi's Phantasie war ungemein lebhaft und seine Melodie fein, graziös und in der Form sehr gewandt, wiewohl seine Harmonie nur schwach; Marpurg sagt,[15]) „an dem liederlichen Machwerk eines Galuppi,

15) Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, Berlin 1759, S. 92.

Sarti, Scalabrini, und wie die Herren alle weiter heissen, finden itzo nur diejenigen Leute Geschmack, die keinen Geschmack haben." Ein Schüler des Galuppi war der Venetianer Andrea Adolfati.

Zu *Bologna* lebte um Mitte des 17. Jahrhunderts Lorenzo Penna, Verfasser eines vollständigen, nach damaligen Mitteln tüchtigen und belehrenden Werkes über die Composition, *Albori musicali per li Studiosi della Musica figurata*, 1656—1684 in drei Büchern erschienen und bis 1696 mehrere male aufgelegt. Dann war die Schule des **Giovanni Paolo Colonna** eine weitberühmte Pflanzstätte der Tonkunst. Colonna, 1640 zu Brescia geboren, soll in Rom bei Carissimi, Abbatini und Benevoli studirt haben; zur Zeit des Erscheinens seines ersten Werkes, *Salmi brevi per tutto l'anno* 1681, war er Capellmeister an der Petroniuskirche und eins der vornehmsten Mitglieder der Filarmonici zu Bologna. Er starb 1695. Neben sehr zahlreichen Kirchenwerken, von denen Martini *Storia* I, 453 nur 12 gedruckte nennt, sind eine Oper, *Amilcare* 1693 und ein Oratorium *Basilio* 1680 von ihm bekannt, ein Hymnus von seiner Arbeit, *Pangue lingua* a 4 v. im einfachsten Stil, steht bei Paolucci *Arte pratica* I, 199. Grosses Ansehen genoss er seiner musikwissenschaftlichen Kenntnisse wegen, Schüler strömten ihm daher von allen Orten zu, und besonders zwei derselben sind berühmt geworden, Bononcini und Clari. **Giovanni Bononcini** der Jüngere, Sohn des weiter unten noch vorkommenden Theoretikers Giovanni Maria, war um 1670 zu Modena geboren und, bevor er zu Colonna kam, Zögling seines Vaters. Nachdem er, noch jung an Jahren, schon durch mehrere Werke Aufmerksamkeit erweckt und auch einige Zeit in Rom sich aufgehalten hatte, wurde er als Componist und Violoncellist an die Wiener Hofoper berufen, schrieb 1703 zu Berlin den *Polyphem* (Fétis, Biogr. II, 21) und kehrte dann wieder nach Wien und Rom zurück. Inzwischen hatte sein Ruf auch nach England sich verbreitet, Arbeiten von Bononcini waren dort beliebt, namentlich die 1706 zu London mit englischem Text aufgeführte Oper *Camilla*, welche aber garnicht von Giovanni componirt war, sondern von seinem in England unbekannten älteren Bruder Marc' Antonio, der auch sonst noch mehrfach das Glück gehabt hat, für den Ruhm des Giovanni zu arbeiten. [16]) Dieser nahm es mit Aneignung fremden Gutes nicht

16) Diese Oper *Camilla Regina de' Volsci*, von Silvio Stampiglia gedichtet, hatte Marc' Antonio Bononcini schon 1697 für den Wiener Hof componirt und von da aus war sie über die Theater zu Venedig 1698; Bologna 1705, 1709

so genau und liess sich das geduldig gefallen. Als 1720 die italienische Oper zu London mit grossem Glanze ins Werk gesetzt wurde, berief man ihn zugleich mit Händel (etwas später auch den Attilio Ariosti aus Bologna) als Componisten dorthin, und seine Oper *Astarto* erlebte sogleich 30 Aufführungen, was sie zum Theil wohl den Nachwirkungen jener *Camilla* des Marc' Antonio zu danken haben mochte. Heftige Parteistreitigkeiten für Händel und Bononcini brachen aus, doch neigte sich der Sieg vorläufig mehr auf Bononcini's als auf Händel's Seite. Im folgenden Jahre arbeiteten beide gemeinsam an derselben Oper, *Muzio Scevola*; Händel componirte den dritten Act, Bononcini den zweiten und Filippo Mattei genannt Pippo den ersten, wobei schon keinem Kenner mehr zweifelhaft blieb, für wen sein Urtheil endgültig sich zu entscheiden haben werde. Aber 1721 wurde Bononcini's *Crispo* doch 18mal aufgeführt und ungemein populär. Den König Georg durch Widmung seiner in demselben Jahre herausgegebenen Duetten und Cantaten dem Händel abwendig zu machen, gelang ihm zwar nicht; doch hatte er an der Familie Marlborough einen guten Rückhalt, sein vortreffliches Violoncellospiel war ein probates Mittel, ihn in den Gesellschaften beliebt zu machen, selbst sein hochmüthiger Eigendünkel und seine barocken Launen halfen sein Ansehen vergrössern, indem man jenen für Selbstachtung, diese für Genialität ansah. Daneben stand seine Musik auf gleicher Ebene mit den Vorstellungen und Forderungen des Publikums. Einer der bedeutendsten Repräsentanten der auf Scarlatti folgenden Opernperiode ist er allerdings, doch hat er bemerkenswerthe Schritte über diesen Meister hinaus zur Vervollkommnung der musikalischen Dramatik nicht gethan. Die Formen und melodischen Theile seiner Gesänge legen sich zwar breiter aus, doch sind seine Motive beiweitem nicht so kernhaft und stoffhaltig, wie auch seine ganze Kunstempfindung weit zurückbleibt hinter der Frische und Herzhaftigkeit jenes von ihm nachgeahmten Meisters. Sein dramatisches Feuer war nicht stark, schwang er auch hie und da zu etwas Grösserem sich empor, so ermattete seine Leidenschaft doch bald, auch in der Harmonie und dem Contrapunkt war er weder mit Scarlatti, noch mit Lotti, Steffani oder Händel zu vergleichen; Quanz, der 1727 zu London den *Admet* von Händel und darauf den

und zum drittenmal 1719; Ferrara und Padua 1707; Udine 1715 gegangen und hatte den Ruhm des Namens Bononcini überall hin verbreitet. S. Gerber, Neues Tonkünstlerlex. I, 568.

Astyanax von Bononcini hörte, macht die Bemerkung, dass Händel's Grundstimme Bononcini's Oberstimme überwogen hätte (a. a. O. 242). Chrysander fand zwar in der Sammlung von Bononcini's Werken im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge eine „köstliche fünfstimmige Canzone, *Foss' io quel rossignuolo*," bemerkt aber freilich dabei, dass sie vielleicht seinem Bruder Marc'Antonio angehöre (Händel II, 302). Eine dem Giovanni ausdrücklich zugeschriebene, etwa ins Jahr 1700 gehörende achtstimmige „*Missa sine nomen*" rühmt derselbe Forscher jedoch als ein „sehr bedeutendes Werk von ernster feierlicher Haltung, kunstfleissig ausgearbeitet, hochtönend im Schlusschor"; in jüngeren Jahren hatte Bononcini also nach Höherem gestrebt, das Operntreiben aber führte ihn abwärts, während sein Gegner Händel aus demselben Boden immer kräftiger emportrieb. Im Zarten und Anmuthigen vermochte er etwas in sich Einheitliches und Harmonisches zu schaffen, wiewohl er leicht in Sentimentalität verfiel; Händel gegenüber gerieth er aber in einen schlimmen Zwiespalt mit sich selbst, indem er versuchte, ihm auch das Gebiet des Erhabenen und Grossartigen streitig zu machen, sobald er bemerkte, dass Händel's Stärke hierin auf das Publikum Eindruck zu machen begann. Schon in der Oper *Griselda*, welche kurz nach seinem *Crispo* auf die Bühne kam, tritt dies Bestreben deutlich hervor; doch musste das Zugeständniss, welches er damit an Händel machte, ihm nur gefährlich werden, man sah einen vergeblichen Kampf des Sperbers gegen den Adler: Das, worüber er zu gebieten vermochte, begann seine berauschende Wirkung zu verlieren, während das ihm unerreichbar Bleibende still, aber sicher die Oberhand gewann. Mit der *Griselda* stand er auf der Höhe seines Ansehens, wozu noch beitrug, dass die Marlborough's ihn mit Composition der Trauermusik für den 1722 gestorbenen Herzog beauftragten; bei alledem aber zogen seine folgenden Opern lange nicht mehr mit ähnlicher Stärke wie die früheren, und Händel's *Giulio Cesare* 1724 fiel so schwer gegen Bononcini's *Calfurnia* ins Gewicht, dass dieser erst wieder 1727 mit dem erwähnten *Astyanax* zum Vorschein kam. Es war seine letzte Oper für London, doch blieb er noch mehrere Jahre dort, bis er durch eine ehrlose Handlung aller Achtung sich beraubte. Als er nämlich 1728 bei der Akademie für alte Musik, welche auch das Madrigal mit Vorliebe pflegte, eingeführt wurde, überreichte er ein solches sehr kunstvoll fünfstimmig gearbeitetes Tonstück, *In una siepe ombrosa*, als von ihm componirt. Zufällig aber fand man drei Jahre später dieses Madrigal in jenem 1705 zu Venedig gedruckten Bande *Duetti*

Terzetti e Madrigali von Lotti, der auch durch Zeugen und Documente nur allzu klar bewies, dass er es verfasst und Bononcini es nur widerrechtlich sich angeeignet habe. Inzwischen hatte man Bononcini's Hochmuth und Marotten (worunter z. B. gehörte, dass er sich 10 Jahre älter machte, als er sein konnte) in der Londoner Gesellschaft satt bekommen, jene Madrigalgeschichte aber machte ihn vollends unmöglich. Als er sah, dass selbst seine Landsleute ihm mit Verachtung auswichen, verliess er London und ging nach Paris, 1748 war er in Wien, darauf zog er nach Venedig, wo die Nachrichten von ihm aufhören. — Eine zwar weniger glänzende, aber weit edlere Erscheinung ist **Giovanni Carlo Maria Clari**, geboren zu Pisa 1669, später Capellmeister zu Pistoja. Im Jahre 1695 führte er zwar die Oper *Il savio delirante* mit vielem Erfolge zu Bologna auf, doch war er in der Kirche und Kammer weit mehr zu Hause und hat für sie eine ungemein grosse Anzahl von Werken geschrieben. Von seinen Kirchenstücken ist in neuester Zeit ein ernstes und gehaltvolles *De profundis* mit Orgel und Orchester wieder mehrfach aufgeführt worden, besonders gerühmt werden aber seine Kammerduetten und Terzetten vom Jahre 1720 als ebenso reich an Melodie und Ausdruck, wie gelehrt im Contrapunkt. Das Duett *Quando tramonta il Sole*, welches Martini im 2. Bande seines *Sagg. fondam.* S. 25 mittheilt und erklärt, ist in der That vortrefflich gearbeitet und des Meisters dieser Gattung, Steffani's, würdig. Desgleichen ein anderes *Volle speranza ardita* für Sopran und Alt.

Noch andere bedeutende Bologneser waren Giacomo Antonio Perti, geboren zu Bologna 1661, ein Schüler des Petronio Franceschini, seit 1697 Capellmeister zu Wien unter Leopold I und seinen Nachfolgern Joseph I und Carl VI, endlich Capellmeister an der Cathedrale zu Bologna, wo er nach einer bis ins höchste Alter hinein unermüdlichen Thätigkeit 1756 gestorben ist. Neben 15 Opern und 2 Oratorien hat er eine Anzahl Kirchenwerke in einem vortrefflichen Stil hinterlassen, und Aldovrandini, Torelli und Pistocchi waren seine Schüler, desgleichen nennt ihn der Pater Martini (*Sagg. fond.* II, 142) seinen dritten Meister. Giuseppe Antonio Vincenzo Aldovrandini, zu Bologna 1665 geboren, wurde nachher Capellmeister des Herzogs von Mantua nnd *Principe de' Filarmonici* zu Bologna. Er componirte für die Kirche, Solocantaten für die Kammer, in den Jahren 1696—1711 auch neun Opern. Sonaten zu 3 Stimmen hat er zu Amsterdam drucken lassen. Francesco Passarini war Capellmeister an der Kirche des heiligen Franciscus um Mitte des 17. Jahrhunderts; Luca Antonio Predieri, zu Bologna 1688

geboren, stand lange als dramatischer Componist in Diensten Carl's VI zu Wien; Giacomo Cesare Predieri, ein Schüler des Colonna, war 1698 Capellmeister an der Cathedrale zu Bologna und hat ein Oratorium *Isabella* zu 6 Stimmen vom Jahre 1719 hinterlassen. Noch ein anderer Predieri, Angelo, war der erste Lehrmeister des Martini.

Auch noch an verschiedenen anderen Orten Italiens erstanden namhafte Componisten, darunter: der Baron **Emanuele d'Astorga,** zu Palermo 1681 geboren. Seine romanhafte Lebensgeschichte findet man bei Friedrich Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst II, 89 ff. in ebenso romanhafter Form; hier nur so viel, dass er im Kloster zu Astorga in Leon seine musikalische Erziehung genoss, 1704 in Dienste des Herzogs Franz von Parma trat, dann zum Kaiser Leopold I nach Wien ging, wahrscheinlich aber bald nach Leopold's bereits 1705 erfolgtem Tode Spanien, Italien und England besuchte, 1720 nach Wien zurückkehrte und 1736 in Böhmen starb. Als Tenorsänger vortrefflich und reich an empfindungsvoller, weicher und anmuthiger Melodie, gewann er, wohin er kam, alle Herzen für sich. Er soll viel componirt haben, doch wird nur wenig namhaft gemacht und noch weniger ist bekannt geworden. Ungemein geschätzt waren seine Cantaten; J. A. Scheibe nennt ihn wiederholt nicht nur unter den grossen Cantatenmeistern, sondern zählt ihn auch denjenigen Italienern bei, „welche ihrer Nation gewiesen haben, wie schön es ist, die Natur und Vernunft zu Richterinnen der Tonkunst zu erwählen, und ihren Vorschriften auch in den Ergötzlichkeiten zu folgen" (Krit. Mus. S. 766). Ein Pastorale, *Il Dafni*, mit „ungemein artiger" Musik von seiner Composition, soll im September 1726 zu Breslau aufgeführt worden sein (Ehrenpforte 375). Gegenwärtig lebt sein Ruhm fast nur einzig noch von einem in der That schätzbaren, wiewohl mitunter überschätzten *Stabat mater*. Der Grundton dieses Werkes ist allerdings edel und bei weitem kerniger als Pergolese; das melodische Element waltet vor, und hierin zeigt sich Astorga's Erfindung, wennauch nicht tief und besonders ergreifend, so doch angenehm und namentlich durch ungemein feinen Sinn für Wohlklang und grosse gesangliche Schönheit getragen. Die Solosätze bilden der Ausdehnung nach den Schwerpunkt des Werkes, doch werden sie mit der Zeit monoton, weil Gefühl und Ausdruck nicht viel Energie und Mannigfaltigkeit verrathen; und da die rhythmischen Theile der Melodie in der Regel nur kurz sind, leidet auch die Entwickelung, namentlich in den Solosätzen, vielerwärts an bereits etwas zopfigen Sequenzen und

häufigen Schlussfällen, überhaupt an einem gewissen trockenen Formalismus, der mit der in dem Werke herrschenden romantisirenden Empfindungsweise im Zwiespalt steht. Doch ist wieder die Combination der Stimmen recht wirksam und ihre Führung stets gesangreich, namentlich der Chor *Eja mater fons amoris* zeigt einen guten soliden Motettenstil und frische Bewegung. Grossartiges oder tief Ergreifendes aber findet sich kaum, weder in der Gesammtanlage noch in den Einzelnheiten des Werkes. Der Schlusschor vom *Christe* an, in seiner Haltung etwas an die wechselnden Intonationen und Responsorien im katholischen Ritus erinnernd, wirkt nur durch seine effectvolle pomphafte Gruppirung, während er im übrigen ziemlich gehaltlos, und kaum einen würdigen Abschluss dieser von den tiefsten und heiligsten Gefühlen durchdrungenen Dichtung abzugeben geeignet ist.

Als Kirchencomponist sehr geachtet war auch der Paduaner Francesco Antonio Calegari, 1702 Capellmeister zu Venedig, 1724 zu Padua. Leider verwirrte er sich nachher den Kopf mit der griechischen Enarmonik, welche er auf seine neuen Kirchenstücke anwandte, die nun aber von den Sängern für unausführbar und von den Zuhörern für abscheulich erklärt wurden. Antonio Pacchioni von Modena, Schüler des älteren Bononcini, gestorben 1738, war ein eifriger Verehrer des Palestrina, dessen Studium er die Gründlichkeit des Contrapunkts in seinen Kirchensachen zu danken hatte. Dalla Bella war Capellmeister an der Cathedrale zu Treviso und guter Kirchen- und Instrumentalcomponist.

Einen vortrefflichen Operncomponisten hat *Florenz* noch hervorgebracht, **Francesco Conti,** ausgezeichnet auch auf der Theorbe. Im Jahre 1703 wurde er als Theorbist in die Wiener Hofcapelle berufen und 1722, als Nachfolger des jüngeren Ziani, zum Vicecapellmeister unter Fux ernannt. Seine erste Oper *Clotilde* ging 1709 in London über die Bühne (Gesänge daraus erschienen im nächsten Jahre bei Walsh), darauf schrieb er noch 14 andere, unter denen besonders die komische Oper *Don Chisciotte in Sierra Morena* 1719, grosses Aufsehen machte. Mattheson meint zwar vom *Don Chisciotte,* als er 1722 in Hamburg mit grossem Beifall zur Aufführung kam, „er weise ein *ingenium;* aber kein *judicium*“ (*Critica musica* I, 98), doch sagt er, man könne bisweilen herzlich darüber lachen; etwas weiter unten (ebd. S. 119) spricht er diesem Werke auch ungemein schöne und lebhafte Erfindung zu, und im Vollkommenen Capellmeister S. 40, wo er von der Gebehrdenkunst handelt, fährt er fort: „Conti, der grosse Tonkünstler, ein in seiner

Wissenschaft vortrefflicher Mann, war in solchen Abbildungen der Gebehrden durch musikalische Noten ungemein erfahren, und seine Einfälle führen auf dem blossen Papier fast eben die ergötzliche Wirkung mit sich, als ob man mit Augen allerley lächerliche lebendige Posituren vor sich sähe".[17]) J. P. A. Schulz, der den *Don Chisciotte* besass, sagt „es sei merkwürdig zu sehen, wie leicht sich darin das Komische mit dem gearbeiteten Stil des damaligen Zeitalters paart, und wie vieles mit der kargen Instrumentalbegleitung ausgeführt wird. Nur in einem einzigen kleinen Chor kommen Hörner vor und Oboen nur in den Forte's, um die erste Violinpartie zu verstärken" (Gerber, N. L. I, 772). Quanz nennt den Conti „erfindungsreich und feurig, obgleich manchmal etwas bizarr, dabei einen der grössten Theorbisten, die jemals gewesen sind" (a. a. O. 220), ebenso zählt ihn Scheibe unter die berühmten Cantatenmeister (Krit. Mus. 401). —

Hauptpflanzstätten der italienischen Oper in Deutschland waren Wien, München und Dresden, doch gab es auch an vielen andern Orten, Berlin, Breslau, Braunschweig-Wolfenbüttel, Weissenfels, Leipzig, Stuttgart etc. italienische Operntheater. Ohne Italiener glaubte man in Theater, Kirche und Kammer garnicht mehr auskommen zu können und sie standen überall in den Capellen herum hoch im Preise. Besonders *Wien* war eine wahre Italienercolonie und das Eldorado aller ruhm- und beutelustigen Maestri, Castraten und Instrumentisten. Musikalisch-dramatische Vorstellungen nach

17) Sogleich auf der nämlichen Seite erzählt er ihm aber mit vielem Bedauern (d. h. Behagen) eine fatale Scandalgeschichte nach. Er druckt nämlich einen aus Regensburg vom 19. Octb. 1730 datirten Brief im Auszuge ab, worin es heisst, „Conti habe in demselben Jahre an einen weltlich Geistlichen gewaltthätige Hand gelegt und selbigen mit vielen Schlägen übel tractiret." Dafür hätte er infamirende, mit öffentlicher Kirchenbusse beginnende und mit ewiger Verbannung aus den österreichischen Landen schliessende Strafen erleiden müssen. Aber Walther, dessen Lexikon nur 2 Jahre nachdem diese Geschichte passirt sein soll, erschien, weiss garnichts davon, und Quanz berichtigt sie in seiner Selbstbiographie S. 219 Anm. dahin, dass sie nicht mit Conti, sondern mit dessen Sohne, einem kaiserlichen Hofschüler der auch Composition trieb, sich zugetragen habe. Nicht allein glaubwürdige Zeugen aus Wien hätten ihm dies bestätigt, sondern Conti hätte auch im Carneval 1732 seine Oper *Issipile* in Musik gebracht, was er allerdings schwerlich auf dem Spielberge, wo er gefangen sitzen sollte, gethan haben wird. Mattheson, der nicht unterlässt, „sein hertzliches Mitleiden über das Unglück und die grosse Sitten-Schwachheit" des Conti auszudrücken, muss in den 9 Jahren bis zum Erscheinen seines Capellmeisters gar keine Gelegenheit gefunden haben, jene von ihm so lange sorgfältig aufbewahrte „glaubwürdige Nachricht" etwas genauer zu untersuchen.

italienischem Zuschnitt sah man dort bereits unter Leopold I., der 1657 die Regierung antrat, auch selbst componirte und das Clavier spielte, und schon bei der Festoper, welche zu Leopold's zweiter Vermählung gegeben wurde, waren mit Ausnahme eines deutschen, Johann Heinrich Schmelzer, von dem die Tanzmusik herrührte, lauter Italiener thätig.[18]) Joseph I und Carl VI setzten fort was ihr Vorgänger begonnen, besonders Carl schwärmte für italienische Musik. Die eigentliche Glanzzeit der Wiener italienischen Oper umfasst die 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, namentlich die Periode unter Fux, Caldara und Conti; Caldara vertrat das Schöne und Anmuthige, Conti das komische und charakteristische Genre, Fux gab dem ganzen Treiben eine gelehrte Folie. Ueber ihn sind hier noch einige Worte zu sagen.

Johann Joseph Fux, ein Steyermärker, 1660 geboren, war 40 Jahre lang, bis zu seinem 1741 erfolgten Tode, unter Leopold I, Joseph I und Carl VI Obercapellmeister zu Wien. Das ist aber auch so ziemlich alles, was man von seinem Leben weiss, nähere biographische Notizen über ihn fehlen; Mattheson ersuchte ihn zwar darum für seine Ehrenpforte, aber Fux liess ihn ablaufen.

Fux war ein Anhänger der Solmisation, mit ihr aufgewachsen und alt geworden; die Angriffe, welche Mattheson in seinem Beschützten Orchester 1717 dagegen losliess, trafen ihn also mit und mussten ihn um so empfindlicher berühren, als er einer von denjenigen war, denen Mattheson das Buch dedicirt und die er zu Schiedsrichtern in dieser Sache aufgerufen hatte. Als Fux in einem Schreiben an Mattheson vom 4. Decbr. 1717 die Solmisation vertheidigte, übergoss ihn dieser mit der ganzen Fülle seiner Weisheit, schloss seinen Brief jedoch mit den Worten: „Indessen thun mir Ew. Hoch.-Edl. die Liebe, sich selbst die *justice*; der Musik aber die Ehre, und senden mir einige *particularia* von ihrem Lebens-Lauff ein, damit solche in der zu edirenden Ehren-Pforte den vornehmsten Platz mit bekleiden mögen" etc. Hierauf entgegnete Fux aber in der Nachschrift eines Briefes vom 12. Jan. 1718 ganz trocken: „Ich kundte vüll vortheilhafftiges für mich, von meinen Aufkhommen, unterschiedlichen Dienst-Verrichtungen überschreiben, wan es nit wider die *modestie* wäre selbst meine *elogia* hervorzustreichen: Indessen seye mir genug, dass ich wirdig geschätzt werde, *Caroli* VI. erster Capellmeister zu sein." Ungeachtet Fux den Mattheson bat, ihn zu verschonen „mit Eintruckhung seiner unpolirten zweyer Briefen", unterliess dieser doch nicht, den ganzen Handel 1725

18) Näheres über diese allegorisch-politischen Festopern am Wiener Hofe bei Winterfeld, zur Geschichte heiliger Tonkunst II, 337.

in seiner *Critica Musica* (II, 185—206) zu veröffentlichen — die Briefe von Fux, der besser lateinisch als deutsch schrieb, mit boshaft sorgfältiger Beibehaltung ihrer allerdings sehr mangelhaften Orthographie.

Carl VI schätzte und liebte diesen wackern und tiefgelehrten Mann ausserordentlich, was er ihm dadurch bewies, dass er dessen berühmtes Lehrbuch des Contrapunktes *Gradus ad Parnassum* 1725 auf seine Kosten drucken liess; und als zur Feier seiner Krönung zu Prag im Juli 1723 eine Oper von Fux mit vielem Glanz aufgeführt wurde, liess er ihn, da er alt und vom Podagra geplagt war, in einer Sänfte von Wien dorthin tragen. Die Oper hiess *Costanza e Fortezza* und wurde unter freiem Himmel von 100 Sängern und 200 Instrumentisten gegeben; Caldara dirigirte, unter den Sängern befanden sich Orsini, Carestini, Domenico, Gassati, der Deutsche Braun; Sängerinnen waren die zwei Schwestern Ambreville; Conti spielte die erste Theorbe, Graun und Quanz waren Ripienisten beim Violoncello und der Oboe. Die Musik war, nach Quanz' Schilderung (S. 216) mehr kirchenmässig als theatralisch, dabei aber sehr prächtig. Das Concertiren und Binden der Violinen gegen einander in den Ritornellen sah auf dem Papier zwar trocken aus, machte aber im Freien und bei so zahlreicher Besetzung eine bessere Wirkung, als alles galante kleine Figurenwerk gemacht haben würde. Auch viele Chöre, welche nach französischer Art zugleich zu den Balleten dienten, waren in dieser Oper. Ausserdem hat Fux zwischen 1702—1731 noch verschiedene Opern geschrieben, welche bei vieler Gewandtheit und Natürlichkeit, doch weit solider im Contrapunkt gearbeitet waren, als die italienischen in der Regel; man rühmte seine Kunst auch nicht allein, sondern „die fleissige wienerische Art des berühmten Kaiserlichen Obercapellmeisters Fux, wo keine faule Stimmen darin sind", fand auch Nachahmung (Ehrenpforte 378). Hauptsächlich aber schrieb er Kirchenwerke in einem gelehrten und gründlichen Stil, und als Lehrer des Contrapunktes lebt er noch heutigen Tages unter uns.

Ungeachtet all seines Musik- und Theaterluxus war Wien aber doch der Ort nicht, an welchem die Oper eine vollkräftigere und freiere Entfaltung hätte gewinnen können; sie war und blieb hier nach wie vor Hofoper und wurde von der vornehmen Gesellschaft, den Kaiser an der Spitze, verhätschelt und verzogen. Man schwelgte bei ihren süssen Tönen in angenehmen Träumereien und hütete sich wohl, dies behagliche Gaukelspiel durch eine schärfere kritische Beleuchtung zu zerstören. Der Glaube an italienische Unfehlbarkeit in Opern- und Musiksachen war hier wie überall in Deutsch-

land so gross, dass auch ein jeder Deutsche sich erst italienisiren musste, wenn er in diesen Angelegenheiten gehört werden wollte, wobei es kaum ausbleiben konnte, dass manches originale Talent in Nachahmung der Italiener und ihres Opernformalismus zu Grunde ging, und jede eigenartige Entwickelung gänzlich gehemmt wurde. Uebrigens kam die Oper an ihren anderen Culturorten Deutschlands auch nicht weiter als in Wien. In *Breslau* wurden von 1725—34 eine Anzahl italienischer Opern gegeben, die meisten von Antonio Bioni, einem Venetianer; auch einige von Porta, Conti, Pollarolo, Orlandini und Daniele Theophilo Fedele, einem solchen italienisirten Deutschen; er hiess eigentlich Dan. Gottl. Treu und war der Sohn des Stuttgarter Buchdruckers Paul Treu, der den Bononcini deutsch herausgab. In *Braunschweig* wurde 1690 ein neues Operntheater gebaut, wiewohl daselbst schon seit 1639 allerhand Schaustücke mit Musik gegeben worden waren. Bis um die Mitte der dreissiger Jahre des 18. Jahrhunderts wurden dort theils deutsche theils italienische Opern gespielt, Componisten waren die Deutschen Johann Philipp Krieger, Keiser, Cousser, Schürmann, Händel, Hasse, Graun; die Italiener Ant. Giannettini, Orlandini, Steffani, Clemente Monari, Al. Scarlatti, Pollarolo und andere. Gegen Mitte des 18. Jahrhunderts aber hatte auch hier die italienische Oper vollständig die Oberhand über die deutsche gewonnen.[19]) Zu *Weissenfels* fanden seit 1682 fortlaufend Opernvorstellungen statt, der soeben genannte Joh. Philipp Krieger ist daselbst einige vierzig Jahre, bis zu seinem Tode 1725, Capellmeister gewesen. Nach *Berlin*, wo bereits seit 1574 eine churfürstliche Hofcapelle und Kammermusik bestand, wurden 1616 die ersten italienischen Sänger berufen. Im Jahre 1700 am 1. Juni wurde ein grosses mit Balleten vermischtes Singspiel *La Festa del Hymeneo* aufgeführt, der Text war von Ortensio Mauro, die Musik von Attilio Ariosti und dem Director der churfürstlichen Kammermusik Carl Friedrich Rieck; dann folgten in längeren oder kürzeren Zwischenräumen mancherlei dramatische Stücke mit Musik, Opern, Ballete, Maskeraden, auch einige Singspiele von der Hamburger deutschen Bühne. Eine stehende Oper empfing Berlin jedoch erst mit Erbauung des grossen Opernhauses durch Friedrich II, welches am 7. Dec. 1742 mit der Oper *Cesare e Cleopatra* von Graun einge-

19) Näheres s. „Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom 16. bis zum 18. Jahrhundert", Chrysanders Jahrbücher für musik. Wissensch. I, 147.

weiht wurde, worauf schon im Januar des folgenden Jahres *La Clemenza di Tito* von Metastasio und Hasse folgte. Von da an ging die Oper fort mit Ausnahme einiger Unterbrechungen durch den siebenjährigen Krieg. Die Sänger waren lauter Italiener,[20]) Friedrich sagte, „er möchte lieber von einem Pferde eine Arie sich vorwiehern lassen, als eine Deutsche in seiner Oper zur Primadonna haben", bis Elisabeth Schmeling, nachher an Mara verheirathet, ihn 1771 eines besseren belehrte. Die Componisten waren italienisirte Deutsche, doch beherrschte **Carl Heinrich Graun** bis zu seinem 1759 erfolgten Tode die Berliner Oper fast ganz allein, nur ein paar Werke lieferten Hasse und der königliche Kammermusikus Christoph Nichelmann. Graun, geboren 1701 zu Wahrenbrück in Chursachsen und Capellmeister des Königs von Preussen, war nächst Hasse der angesehenste Vertreter der italienischen Oper unter den deutschen Componisten. In der Jugend, als Kreuzschüler zu Dresden, hatte er Keiser'sche Cantaten studirt, und diese sowohl als mehr noch die italienischen Opern, welche er daselbst kennen lernte, wirkten anregend auf ihn und bestimmten seine nachherige Richtung. Im Jahre 1725 kam er als Sänger nach Braunschweig und wurde zugleich auch Vicecapellmeister, 10 Jahre später begab er sich dann nach Reinsberg zum Kronprinzen Friedrich, der ihn bei seinem Regierungsantritt 1740 zum Capellmeister machte. Nachdem er noch in Italien gewesen, um Sänger für die neue Berliner Oper zu holen, blieb er bis an sein Lebensende bei derselben thätig. Opern hat er 36 geschrieben, darunter 29 für Berlin; ausserdem eine Anzahl Kirchensachen und das bekannte Oratorium *der Tod Jesu*, Dichtung von Ramler, zuerst Leipzig 1760 gedruckt. Dieses Werk hat grossen Einfluss auf die gesammte Kirchen- und Oratorienmusik seiner und der folgenden Zeit geübt und an verschiedenen Orten noch bis in unsere Tage hinein sich gehalten, wiewohl es, besonders in den Arien und Recitativen zwar gewandt und wirksam geschrieben, doch ganz im Stil der damaligen italienischen Oper behandelt ist und aller Tiefe ermangelt. — In *München* waren schon im 16. Jahrhundert viele italienische Musiker

20) Bei Eröffnung des Opernhauses befanden sich darunter der berühmte Porporino (Anton Hubert) und Emilia Molteni (später Gattin des Agricola) beide Schüler des Porpora, letztere auch des Hasse und Salimbeni; ferner Paolo Bedeschi, genannt Paulino, ein Schüler des Perti aus Bologna; Steffano Leonardi, Triulzi, Mazzanti und Pinetti, welche jedoch schon im nächsten Jahre Berlin verliessen, da sie dem Könige nicht gefielen. Näheres bei L. Schneider, Geschichte der Oper und des königl. Opernhauses in Berlin, Berlin 1852.

bei Hofe angestellt, überhaupt stand die Münchner Capelle unter Albert V. 1550—79 und Orlandus Lassus in höchstem Glanze (S. 149). Im Jahre 1654 wurde unter Einfluss der Gemahlin des Churfürsten Ferdinand Maria auch die Oper eingeführt und am 12. Februar dieses Jahres das erste italienische *Dramma per musica*, das Pastoral *La Ninfa ritrosa* gegeben (Dichter und Componist desselben sind nicht bekannt). Von da an hatten die Opernaufführungen mit nur kurzen Unterbrechungen ihren Fortgang; die Componisten bis auf Naumann, Gluck und Mozart sind Italiener, die Capellmeister Ercole und Giuseppe Antonio Bernabei, Agostino Steffani, Pietro Torri, Albinoni, Giov. Ferrandini, Giovanni Porta, Galuppi, Jomelli und andere, mit Ausnahme eines Deutschen, **Johnn Caspar Kerl**, des ersten bekannten Tonsetzers für die Münchner Opernbühne. Kerl war 1628 in Gaimersheim bei Ingolstadt geboren und soll in seiner Jugend erst zu Wien und dann zu Rom unter Carissimi studirt haben; im Orgelspiel, worin er neben Froberger sich auszeichnete, war er gleich diesem ein Schüler von Frescobaldi. Von 1656—74 war er als Nachfolger des Giacomo Porro und Vorgänger der Bernabei's Capellmeister zu München, darauf soll er 1677 Organist an S. Stephan zu Wien gewesen sein, doch starb er zu München 1693. Unter den Münchner Opern hat er nachweislich nur drei componirt (*Oronte* 1657, *Erinto* 1661 und *Le pretensioni del Sole* 1667); doch sind nur die Textbücher davon übrig geblieben, seine Musik scheint verloren gegangen zu sein. Sonst hat er noch Orgelcompositionen, 6 Messen und ein fünfstimmiges Requiem hinterlassen[21]. — Auch *Dresden* war eine solche Italienercolonie; der bedeutendste unter allen bis ins 18. Jahrhundert hinein daselbst wirkenden Operncomponisten, Hasse, war zwar ein Deutscher, aber durch und durch italienisirt, Neapolitaner. Schon seit Beginn des 17. Jahrhunderts waren allerhand Haupt- und Staatsactionen, Carrousels, Inventionen, Singspiele, seit 1622 auch Ballete am Dresdner Hofe nichts Ungewöhnliches; wie überall wurden sie auch hier mit allem erdenklichen Luxus ins Werk gesetzt, kosteten gewaltig viel Geld, blieben für die Kunst aber bedeutungslos. Schützens *Dafne* (S. 298) steht als ein vereinzelter Versuch auf dem Gebiete der wirklichen ernsten Oper da. Mit dem Regierungsantritt Johann Georg's II,

21) Näheres bei Fr. M. Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München etc. Freising, Theil I, 1865, woselbst man auch als Beilage I. ein Verzeichniss der Münchner Opern von 1654—1787 findet.

1656, kam mehr Regelmässigkeit in das Theaterwesen und 1662 hielt die italienische Oper ihren Einzug. Am 3. November dieses Jahres wurde (gelegentlich der Vermählungsfeier der Tochter des Churfürsten Erdmuthe Sophie mit Ernst Christian von Brandenburg-Baireuth) gegeben „*Il Paride, Opera musicale*", gedichtet und componirt von Giovanni Bontempi, dem Schüler des Römers Virgilio Mazzocchi und Schützens College an der Dresdner Capelle. Eine Beschreibung dieses einige Jahre später gedruckten Werkes findet man bei M. Fürstenau, Zur Gesch. der Musik und des Theaters zu Dresden, I. 207 ff. Demnach besteht die Musik hauptsächlich aus Recitativen, aus kurzen ariosen, theils strophisch behandelten, theils gerade durchcomponirten Gesängen, und aus einigen kleinen und sehr einfachen Duetten, Terzetten und Chören; die Instrumentirung bilden der Continuo und zwei Violinen, letztere führen jedoch nur die Vorspiele, Ritornelle etc. aus, der Gesang ist immer nur vom Generalbass begleitet. Ein festes Comödien- und Opernhaus wurde 1664 zu bauen angefangen, als erste Vorstellung erschien auf seiner Bühne am 27. Januar 1667 die Oper *Il Teseo*, von dem Florentiner Giov. Andrea Moniglia componirt; zur Gründung einer stehenden italienischen Oper kam es aber erst 1685, Carlo Pallavicini aus Venedig wurde Capellmeister, starb aber schon 1688, in welchem Jahre Nicolaus Adam Strungk, von dem bei der Hamburger Oper noch die Rede sein wird, als Vicecapellmeister nach Dresden berufen wurde. Obercapellmeister war Christoph Bernhard, als er 1692 starb, folgte Strungk ihm im Amte. Die Instrumentisten waren meist Deutsche, die Sänger Italiener. Seitdem hatte die italienische Oper zu Dresden goldene Tage, auf der Höhe stand sie unter Hasse, der, wie schon bemerkt, unter ihren deutschen Vertretern den ersten Rang einnimmt, überhaupt einer ihrer angesehensten Repräsentanten ist. **Johann Adolph Hasse** war 1699 in Bergedorf, zwei Meilen von Hamburg, geboren; 1718 wurde er durch Vermittlung des sächsischen Hofpoeten Ulrich König Tenorist bei der Hamburger Bühne unter Reinhard Keiser und 1722 Hof- und Theatersänger in Braunschweig, woselbst auch bereits im nächsten Jahre seine erste Oper *Antigone* in Scene ging. Daneben zeichnete er sich schon früh als vortrefflicher Clavierspieler aus. Gründliche Durchbildung in der Composition fehlte ihm aber noch, daher ging er 1724 nach Neapel und zwar zuerst zu Porpora. Doch hatte er bald darauf das Glück mit Scarlatti zusammen zu kommen und ihn durch sein künstlerisches und zugleich bescheidenes Wesen, insbesondere aber durch sein schönes Clavierspiel so

für sich zu gewinnen, dass der alte Grossmeister der italienischen Oper ihn noch in demselben Jahre zum Schüler annahm, und nun dauerte es nicht mehr lange, bis er berühmt zu werden anfing. Eine Serenate und namentlich die Oper *Sesostrate*, welche er schon im Jahre 1726 für das königliche Theater setzte, trugen ihm ausserordentlichen Beifall und den Beinamen *il caro Sassone* ein, und im Jahre 1727 begab er sich nach Venedig, wo er alsbald Capellmeister am Conservatorio dell' Incurabili wurde und Herz und Hand der allgemein angebeteten Faustina Bordoni gewann. Die erste Oper, welche er für seine Gattin componirte, war *Dalisa* 1730, besonders aber *Artaserse* trug seinen Ruhm auch über die Alpen nach Deutschland und im folgenden Jahre wurde er als Obercapellmeister und Componist, seine Gattin als Primadonna nach Dresden berufen. Seine noch im nämlichen Jahre für Dresden geschriebene erste Oper *Cleofide o Alessandro nelle Indie* erlebte sofort eine Reihe Aufführungen — aber schon nach wenigen Monaten ging Hasse wieder nach Italien, während seine Gattin an dem üppigen und lustsüchtigen Dresdner Hofe zurückblieb. Bis 1740 lebte er abwechselnd in Italien und Deutschland, 1733 wurde er auch nach London an die gegen Händel eröffnete Concurrenzoper berufen. „Wie Hasse her verschrieben ward, lautete seine erste merkwürdige Frage: Ist Händel todt? Als man ihm nun mit Nein antwortete, wollte er garnicht kommen; sondern hielt dafür, wo Händel sei, da könne so leicht niemand, von einerley und derselben Profession, in Aufnehmen gerathen. Er könnte nicht glauben, dass in einem Lande, dessen Einwohner allemal wegen ihres ausnehmenden Verstandes berühmt gewesen, eines solchen Künstlers als Händels, Credit und Ansehen jemals geschwächt werden würde. Man benahm ihm aber diese Beysorge etc.",[22]) er kam nach London, fand dort aber doch nicht sein Publikum; denn er verliess England bald wieder, für immer. Seit 1740 blieb er in Dresden, unablässig thätig als Componist und Capellmeister, 1745 bei Gelegenheit der Aufführung seines *Arminio* auf Friedrich's des Grossen Befehl, durch diesen hoch geehrt. Nachdem er noch 1760 das Unglück gehabt hatte bei der Beschiessung Dresdens durch den Brand seine Handschriften und Bücher zu verlieren, wurde er 1763 mit seiner Gattin pensionirt, ging nach Wien und starb zu Venedig im Jahre 1783. Die Zahl der von ihm componirten Opern beläuft sich auf etwa fünfzig, da-

22) Mainwaring's Biographie Händels, deutsch von Mattheson, Hamburg 1761, S. 89.

neben hat er zehn Oratorien, eine grosse Menge Kirchenmusiken, und Instrumentalsachen (Quartetten, Symphonien, Concerte, Sonaten) geschrieben. Fast kein Componist ist von seinen Zeitgenossen mehr vergöttert worden, er war die Bewunderung Italiens und der Stolz Deutschlands, und wo Händel und Bach kaum oder nur als gelehrte Contrapunktisten erwähnt werden, da sind Hasse und Graun die Vorbilder und Wegweiser ihrer Zeit und Nation. „Ja, wir haben endlich auch in der Musik den guten Geschmack gefunden, den uns Italien noch niemals in seiner völligen Schönheit gezeigt hat," sagt Scheibe in seinem kritischen Musikus 1745 S. 148; „Hasse und Graun, die auch von den Italienern bewundert werden, beweisen durch ihre erfindungsreichen, natürlichen und rührenden Werke, wie schön es ist, den guten Geschmack zu besitzen und auszuüben. Die Herstellung des guten Geschmackes in der Musik ist also ein Werk des deutschen Witzes gewesen." Und Hasse und Graun seien „die vortrefflichen Männer, welche zu seiner Zeit den Ruhm unseres Vaterlandes in Ansehung der Musik aufs Höchste gebracht hätten und man könne sagen, dass mit ihnen gleichsam ein neuer Periodus in der Musik beginne" heisst es in demselben Buche S. 766. In der Kirchenmusik räumte man zwar Graun den ersten Rang ein, „ich habe an verschiedenen Orten Händelischer, Hassischer und Graunischer Kirchenmusik beigewohnt, und durchgängig gefunden, dass die letzteren die allgemeinste und grösste Wirkung gethan hätten", schreibt Reichardt in seinen Briefen eines aufmerksamen Reisenden 1774—76; I, 57. In der Oper hingegen stand Hasse viel höher als Graun; dieser arbeitete zwar etwas gediegener, Hasse aber besass ungleich mehr Phantasie, Melodienreichthum, treffenden Ausdruck der Worte, dramatisches Feuer und Stärke in der Charakterzeichnung; Reichardt sagt, „man könne einen Hassischen Gedanken, der einmal Eindruck gemacht habe, nie wieder vergessen; denn dieser Gedanke sei dem Punkte der Handlung an welchem er stehe, und dem Charakter der Person, die ihn singe, so angemessen, dass er uns zugleich die Handlung und Person mit vorstelle, so oft wir ihn denken oder singen." Die Form beherrschte er unumschränkt und für Gesang verstand er auf das Wirksamste zu schreiben, er war selbst ein vortrefflicher Sänger und Gesangmeister. Auf die Ausarbeitung der Begleitung hingegen verwendete er wenig Fleiss, sie erscheint bei ihm ziemlich obenhin behandelt, fast dürftig. Neben grösserer dramatischer Stärke besass er einen besseren Geschmack als die meisten Italiener seiner Zeit, daher überragte er sie, und durch ihn gelangte die italienische Oper der Schule

des Scarlatti, innerhalb ihrer Grenzen betrachtet, gewissermassen auf ihre Höhe. Denn Hasse war ganz zum Italiener geworden, Händel hatte die italienischen Meister nicht minder aufmerksam studirt, war aber Deutscher geblieben; was er von der italienischen Oper brauchen konnte, war nichts als die allgemeinen Umrisse, der Geist womit er diese erfüllte, war sein eigen und durch das, was innerhalb jener herkömmlich geworden war, nicht gefesselt. Er ergriff die Oper, indem sie ihm das beste und nächstliegende Mittel war, sein Publikum und sich selbst daran zu erziehen, und wenn er sie in ihrer Totalität als Drama auch nicht weiter vervollkommnete, so erweiterte er darin doch die Ausdrucksmittel, Einzelformen und die dramatische Gestaltungskraft der Musik zu einer Allgemeinheit und Universalität, wie Hasse und das gesammte Italienerthum seiner Zeit sie kaum ahnten. Die italienische Oper als Ganzes gelangte durch Händel zu keiner Vollendung, gewann aber bis dahin unbekannte Mittel dramatischer Tongestaltung und trug damit den Keim zu einer neu hervorbrechenden Kunstentfaltung in sich, welche aber auf dem Gebiete des Oratoriums zur Blüthe kam. Durch Hasse hingegen, dessen ganzes Schaffen in der Oper gipfelte, konnte sie jene Vollkommenheit innerhalb ihrer Grenzen gewinnen, gerade weil er ganz im Italienerthum aufging. Geschmackreinigend, wie Scheibe sagt, konnte er immerhin wirken, indem seine Produkte weit höher standen, als die Fabrikarbeit vieler Italiener; ein „neuer Periodus in der Musik“ aber beginnt mit ihm schwerlich, wenigstens kein Segen bringender. Die schmähliche geistige Fremdherrschaft, welche, von den Höfen ausgehend, so schwer auf Deutschland lastete, hielt in Kunst und Poesie alle eigenartige Entfaltung völlig nieder; am Dresdner Hofe stand die französische Wirthschaft im schönsten Flor, und wie selbst der grosse Friedrich unsere geistigen Unterdrücker beschützte, ist bekannt genug. In der Musik stritten sich italienische und französische Einflüsse um das Primat, jene hatten in der Oper, diese in der Instrumentalmusik die Oberhand.

Inzwischen aber hatte es auch in Deutschland nicht an Bestrebungen gefehlt, die Oper in ein nationales Gewand zu kleiden; Hamburg war der Ort, wo sie, von deutschen Dichtern und Componisten verfasst, zuerst Wurzel im Volke schlug. Von den Schicksalen dieser Hamburger ersten stehenden deutschen Oper handelt das 15. Capitel.

XIV.

Die Oper in Frankreich; Lully, Rameau; die Operette. — Die Oper in England, Henry Purcell.

Perrin und Cambert hatten ihre Opernbühne unter königlichem Privilegium im Jahre 1671 mit der *Pomone* eröffnet. (S. 301). Aber das gute Einvernehmen unter den Directoren hatte nur kurzen Bestand, es brach Streit aus und der Maschinenmeister, Marquis Sourdeac, bemächtigte sich des Theaters unter dem Vorwande, Perrin Geldvorschüsse geleistet und seine Schulden bezahlt zu haben. Um diesen los zu werden, wandte sich Sourdeac wegen eines Textes an den Secretair der Königin von Schweden, Gilbert, der auch mit Cambert eine neue Schäferoper *Les peines et les plaisirs de l'amour* zustande brachte, welche 1672 aufgeführt wurde. Inzwischen aber hatte der Intendant der königlichen Musik, **Lully**, das Privilegium des Perrin an sich gebracht und die königliche Bestätigung desselben für sich zu erschleichen gewusst; Perrin sass nun auf dem Trockenen, denn Lully wählte sich den Quinault zum Dichter seiner Texte, und Cambert ging nach England, wo wir ihm noch einmal begegnen werden. Mit Lully aber beginnt die Glanzzeit der *französischen Grossen Nationaloper*.

Giovanni Battista Lully, von Geburt ein Florentiner, wurde 1644, zwölf Jahre alt, vom Ritter von Guise aus Italien nach Paris mitgenommen und Küchenjunge bei Mademoiselle von Orleans, der Nichte des Königs. Etwas Musikkenntniss brachte er schon mit, ein Franziscanermönch hatte ihn auf der Guitarre unterrichtet; nun übte er sich neben seinen Küchenbeschäftigungen fleissig und mit gutem Erfolge auf der Violine und es dauerte nicht lange, bis er dadurch die Aufmerksamkeit hoher Personen auf sich zog, aus der

Küche genommen und den sogenannten 24 *Violons du Roy*, einer am Hofe angestellten Geigergesellschaft, einverleibt wurde. Aus verschiedenen Arien und Gesängen, die er gesetzt hatte, lernte ihn nun auch der König kennen und alsbald so lieb gewinnen, dass er ihn die Musiken zu den Hoffesten und Balleten componiren liess, desgleichen ihm zu Gefallen und unter seiner Leitung eine neue Tonkünstlergesellschaft, die aus 16 Mitgliedern bestehenden *petits Violons* errichtete, welche den Ruhm jener 24 Violons bald verdunkelte.

„Von Ansehn war Lully" heisst es in Mattheson's Ehrenpforte S. 177, weder schön noch edel, von Farbe schwarz, hatte kleine Augen, eine grosse Nase, einen grossen Mund, erhabene Lefzen und ein kurzes schwaches Gesicht." Ueber seinen Charakter wird zwar weiter gesagt: „Sein Herz war gut; er wusste von keinem Betrug oder heimlichen Groll; seine Aufführung war über eins und sehr gefällig. Er hatte keinen Stolz und hielt auch mit dem allergeringsten Musico, als mit seines Gleichen, gute Freundschaft, wiewohl ohne sich gemein zu machen." Doch giebt es so manche Anecdoten, welche jene Gleichmässigkeit seines Betragens und die anderen an ihm gerühmten Charaktereigenschaften doch sehr bedenklich in Frage stellen. Hitzig und jähzornig war er in solchem Grade, dass er „mehr als einmal demjenigen die Geige auf dem Rücken zerschmettert, der dieselbe nicht nach seinem Willen zu gebrauchen wusste." Hinterdrein zeigte er sich allerdings versöhnlich und suchte seine Misshandlungen durch Geld und Freundlichkeit gut zu machen. Tadeln aber liess er sich auch nicht gerne, sondern erklärte vielmehr ganz offen, dass „wenn jemand ihm ins Gesicht sagen sollte, als ob seine Musik nichts nütze, er ihn gleich über den Haufen stossen würde." Seine Heftigkeit zog ihm auch den Tod zu, indem er mit seinem Rohrstocke beim Dirigiren eines Te Deum zur Wiedergenesung Ludwig's XIV (1686) so um sich schlug, dass er am Fusse sich verletzte; eine Operation vornehmen zu lassen, konnte er sich aber nicht überwinden, sondern kam lieber um. Als es an's Sterben gehen sollte, forderte der Beichtvater, er müsse wenigstens seine neueste Opernarbeit ins Feuer werfen, um damit ein Bekenntniss der Sündhaftigkeit seines Bühnentreibens abzulegen, sonst hätte er keine Absolution zu erwarten. Das Autodafé wurde auch feierlichst vollzogen — nämlich an den ausgeschriebenen Stimmen, die Partitur hatte Lully wohlweislich im Schranke sich reservirt —, worauf die Lossprechung von allen Sünden erfolgte „und er sich erleichtert fühlte." Nachher that er ordentlich Kirchenbusse auf Asche und mit einem Stricke um den Hals und starb am 22. März 1687, indem er sein Sterbelied *Il faut mourir*

pecheur auf das Schönste und Zärtlichste absang.“ Geld zu machen und zusammen zu halten, verstand er vortrefflich, denn er hinterliess weit über eine halbe Million Livres in Gold, und ebenso waren grossentheils auch seine Gewandtheit in witzigen Antworten, seine Schlauheit, Schmeichelei und Willfährigkeit den König zu belustigen, die Hebel zu seinem so schnellen Emporkommen. Er stieg bald zum *Sur-Intendant de la Musique du Roy*, wurde Secretair des Königs, in den Adelstand erhoben, und bekam 1672, wie wir schon wissen, das ganze Opernwesen in seine Hände.[1])

Als Componist verstand Lully die Bedürfnisse der französischen Nation, und indem er erkannte und treffend auszudrücken wusste, was sie wünschte und empfand, beherrschte er sie nicht nur unumschränkt, sondern wurde auch für die französische Oper epochemachend und gewann nationale Bedeutung, welche weit über die Grenzen seines Lebens hinaus sich erstreckte. Wie das französische Drama nach den Gesetzen des altgriechischen sich zu bilden suchte, so stand auch Lully in seiner Musik den Ideen von ihrer Beschaffenheit im antiken Musikdrama noch weit näher als die gleichzeitigen Italiener, bei denen die Tonkunst auch in der Oper vom Griechenthume schon damals sich emancipirt und ihre eigenen Wege eingeschlagen hatte. Bestärkt und getragen wurde Lully in seinen Ideen wesentlich durch den Dichter Q u i n a u l t, dessen Texte nicht nur den damals in Frankreich landläufigen Vorstellungen vom antiken Drama entsprachen, sondern auch in der That einen weit grösseren Werth hatten als die meisten gleichzeitigen italienischen Operndichtungen, weshalb ein Theil der ungeheuren Erfolge, welche Lully's Opern errangen, auf Quinault's Rechnung zu setzen ist. „Es ist gewiss, dass Quinault dem poetischen Ungeheuer, welches

1) Eine ebenso beissende wie belustigende Satyre auf ihn erschien nach seinem Tode unter dem Titel *Lettre de Clement Marot* etc., wovon man eine Uebersetzung in Marpurg, Beitr. III, 387 findet. Die Scene spielt in den elysäischen Feldern. Als Lully vor dem Thron des Proserpina steht, treten Perrin, Cambert und Moliere gegen ihn auf und zeihen ihn rechtswidriger Anmassung unverdienten Ruhmes und arger Schleicherei. Orlandus Lassus wirft ihm sein verwegenes Umspringen mit der Septime vor, Carissimi und andere erklären, dass er ihre Werke bestohlen habe, Vittorio von Spoleto sagt, er habe sich durch die ekelhafte Eintönigkeit seines Recitativs i m bösen Verstande berühmt gemacht. Nachher wird vor dem Richterstuhle des guten Geschmacks u. a. eine Scene aus dem *Atys* des Lully, „der Ort des Schlafes“ aufgeführt und wirkt so sachgemäss und überzeugend, dass der gute Geschmack darüber einschläft, worauf Lully die Pantaleonade Mufti, womit er einmal den Hof belustigt hatte, vor seinem Richter tanzt u. s. w.

man Oper nennt, eine Regelmässigkeit und Form gab, deren sie niemand fähig geglaubt hätte" sagt Arteaga II, 46. Lully nahm sich daher auch sehr in acht es mit ihm zu verderben, und wenn der König dem Quinault jährlich 2000 Livres gab, so gab Lully ihm das Doppelte, wofür er ihn freilich auf's äusserste tyrannisirte.

Interessant ist, wie ihre Werke zustande kamen. Zuerst suchte Quinault verschiedene, aber stets der antiken Mythologie angehörende Stoffe auf, aus denen Lully den König einen auswählen liess. Dann machte Quinault die Anlage des ganzen Stückes und Lully richtete dabei die Tänze und den Decorationsapparat ein, worauf er sich ausgezeichnet verstand. Nachdem Quinault darauf die Scenen fertig gemacht hatte, wurden sie der königlichen Akademie zur Beurtheilung vorgelegt, nachher aber noch einmal von Lully untersucht, der nun mit Streichen und Hinzusetzen ganz nach Belieben verfuhr, wobei er mitunter allerdings mehr Einsicht und Geschmack verrieth als sein Dichter selbst. So hat Quinault im *Phaeton* manche Scene wohl zwanzigmal ändern müssen, weil er den Helden zu plump und roh geschildert hatte, was Lully mit vollem Rechte nicht dulden wollte. Zum *Bellerophon* musste Peter Corneille, der den Text schrieb, mehr als 2000 Verse machen, bevor die 5- oder 600, aus denen das Stück besteht, dem Lully recht waren. Nachdem nun das Gedicht endlich zustande gekommen, studirte Lully die Worte so lange bis er sie auswendig wusste, sang und spielte auf dem Clavier, „worauf er die Hände ohne Unterlass und die Schnuptobacksdose daneben hatte, deren er so fleissig sich bediente, dass alle Tasten mit Toback dick überzogen waren: so wie Telemann's Mütze und Schlafrock." Hatte er die Melodien nach seinem Sinne, so dictirte er seinen Schülern *Lalouette* und *Colasse* alles singend und spielend in die Feder — er selbst setzte keine an, als etwa nur, wo es einen besondern Stimmeneintritt zu bezeichnen gab. Auf diese Art brachte er alljährlich in der Regel nur eine Oper, mitunter auch noch ein Ballet zustande. Drei Monate lang nahm er nichts anderes vor, die übrige Zeit kümmerte er sich weniger darum (vgl. Ehrenpforte, a. a. O.). Seine erste Oper war *Les Fêtes de l'amour et de Bacchus*, 1672, darauf folgten bis 1686, einige grössere Ballete eingerechnet, noch 18 andere, welche man bei Marpurg, Beitr. II, 233 f. verzeichnet findet (darunter *Alceste*, *Thesée*, *Atys*, *Bellerophon*, *Proserpine*, *Armide*, *Phaeton etc.*). Sie führen stets den Titel *Tragédie, mise en Musique etc.* und einer jeden geht ein Vorspiel (*Prologue*) voraus. Ballard zu Paris hat sie in Folio gedruckt. Von jenen älteren Balleten, Festmusiken, Divertissements etc. für den Hof hat Lully einige zwanzig geschrieben.

Hinsichts ihres reinen Kunstgehaltes an sich steht Lully's Musik weit zurück hinter der gleichzeitigen italienischen und deutschen, an musikalischem Genie konnte er mit einem Monteverde, Cavalli, Carissimi, Scarlatti oder Schütz nicht von ferne sich vergleichen. Er zeigt sich weder als reich begabter Melodiker, noch bedeutend in der Harmonie oder gelehrt im Contrapunkt; schon seine dilettantenmässige Art zu componiren beweist, dass er kaum ein auch nur handfertiger Musiker gewesen sein kann. In den mehrstimmigen Solosätzen dialogisiren die Stimmen hauptsächlich nur, die eine fängt an, wenn die andere aufgehört hat, kommen sie zusammen, so zeigen sie nichts von höherer musikalischer Ensemblekunst. Die Chöre sind im einfachen Contrapunkt gearbeitet, Note gegen Note, die Stimmen haben kein individuelles Leben, alles ist ganz kunstlos, wie über einen bezifferten Bass ausgesetzt. Auf eine in sich vollkommene und bedeutende musikalische Kunstgestaltung im Einzelnen ist es in Lully's Opern aber auch garnicht abgesehen, ihre Eigenthümlichkeit beruht vielmehr in der Art ihres dramatischen Gesammtpathos, ihr eigentlicher Schwerpunkt liegt in der Declamation und Rhetorik. Das Streben nach dramatischem Ausdrucke für das Leidenschaftliche in der augenblicklichen Art seiner Erregtheit herrscht durchaus, der Ton schliesst stets dem Worte, die Musik der Rede sich an und spiegelt die Gemüthsbewegung in ihrer momentan wechselnden Hebung und Senkung wieder. Hierbei fallen die gross ausgebauten Tonformen von selbst weg, woraus ein sehr wesentlicher Unterschied zwischen der alten französischen und der italienischen Oper entspringt: Während die italienische Oper zugleich mit dem Dramatischen auch die volle Gesangmässigkeit erstrebte (und, wie wir gesehen haben, auch mehr als zu häufig die dramatische Wahrheit der gesanglichen Schönheit opferte), gewann sie breite und kunstmässig durchbildete melodische Formen; in der Lully'schen Oper hingegen lassen das fortwährend wechselnde Pathos und der, einer jeden kleinen Regung Schritt vor Schritt folgende musikalische Ausdruck, breit entwickelte Tonformen garnicht aufkommen. In der Tonbewegung waltet die rhetorische oder recitirende Haltung vor, die ganze Art der Erregtheit ist mehr eine poetische als musikalische. In Momenten einer etwas länger andauernden gleichartigen Gefühlsbewegung tritt zwar ariose Melodie ein, doch ohne zu einer grössern selbständigen Form sich zu erheben; sie geht vielmehr aus dem Recitativ hervor und fliesst bald wieder ins Recitativ zurück. Ebenso sind die Ensemblesätze beschaffen, auch die Chöre haben diesen wechselnd singenden

und recitirenden Charakter, alle ihre Stimmen haben immer denselben Rhythmus und sprechen die nämlichen Worte zugleich aus. Die Recitation ist durchweg in den Takt eingetheilt, da sie aber dem declamatorischen Accent ganz genau folgt, wechseln der gerade und ungerade Takt mitunter zehnmal auf einer Partiturseite. Auch in den Chören ist dieser schnelle Taktwechsel mitten im Gesange keine Seltenheit — das Ganze ist eine Mischung von Recitativ und arioser Melodie, und weist in seiner Gesammthaltung auf die Oper in ihrem ersten Entwickelungsstadium zurück. Allen gesanglichen Schmuck aber wies Lully durchgängig ab; während es bei den Italienern nicht lange gedauert hatte, bis der Ausdruck in der Melodie unter der Masse von Coloraturen und Diminutionen völlig erstickte, war Lully ein abgesagter Feind davon; in mancher seiner Opern kommt auch nicht die kleinste Silbendehnung vor, das Coloriren vertrug sich auch nicht mit seiner ganzen Art von musikalischer Rhetorik. Sein Hauptverdienst in den Augen der Franzosen war seine treffende und den Accent der französischen Sprache so getreu wiedergebende Declamation, doch vermochte diese Eigenschaft über die unerträgliche Monotonie der endlosen Recitative und den Mangel an allen grösseren und kunstmässig ausgebauten Tonformen nicht hinwegzuhelfen, diese Art äusserlicher Naturwahrheit, welche durch den engsten Anschluss des Tones an das Wort erreicht wurde, konnte für die ihr zu Liebe geopferte Selbständigkeit der Musik nicht entschädigen. Daher erscheint die altfranzösische Oper mit ihrem bloss declamatorischen Pathos wenigstens ebenso einseitig wie die italienische mit ihrer überwuchernden Melodik, während diese, als musikalisches Kunstwerk betrachtet, doch immer noch weit über jener stand. Und ebenso musikalisch einfach oder vielmehr dürftig wie der vocale, ist auch der instrumentale Theil der Lully'schen Oper. Eigene Motive hat die Begleitung niemals; die Recitative haben durchgängig nur einen bezifferten Bass bei sich, die ariosen Partien und Ensembles in der Regel ebenfalls, mitunter auch ein Paar Violinen, ihre ganze Begleitung macht aber gewöhnlich dieselbe rhythmische Bewegung wie die Stimmen, geht mit diesen in Akkorden, Note gegen Note. In den Chören verdoppeln die Instrumente ebenfalls nur die Stimmen, ohne Selbständigkeit in Tongang und Rhythmus, und nur selten schliessen ein Paar Flöten oder Oboen mit Absicht auf Klangcharakteristik dem Geigenchor sich an, während in den Tänzen und Aufzügen auch Pauken und Trompeten angewendet sind. An selbständigen Instrumentalstücken finden sich kleine Ritornelle vor den Recitativen

an Sceneneingängen, kurze Zwischenspiele im Einzelgesange und in den Chören, Introductionen der Acte, Tänze und eine Ouvertüre. Die Tänze, *Airs* genannt, und die Ouvertüre sind die einzigen bestimmten Formen in der ganzen Oper, und auch diese sind simpel und klein genug. Die Form der Ouvertüre, wie sie bei Lully erscheint und von ihm zuerst fixirt wurde, ist gleich den einfachen Tanzformen zweitheilig und augenscheinlich von diesen hergeleitet; doch haben ihre beiden Theile verschiedenen Charakter und zweierlei Bewegung. Der erste Theil ist ein *Grave* von ernster gewichtiger Haltung, und wird etwas gestossen, mit scharfem Hin- und Herstrich des Bogens vorgetragen; der zweite ist ein fugirtes *Allegro*. Jeder dieser Theile wird zuerst zweimal gespielt und dann nach dem *Allegro* das *Grave* noch einmal wiederholt, doch konnte diese Repetition des *Grave* auch unterbleiben und später kam noch ein zweites Allegro hinzu, so dass *Grave* und *Allegro* mehreremale wechselten. Auch die Italiener haben von dieser französischen Ouvertüre vielfach Gebrauch gemacht, desgleichen ist sie bei deutschen Meistern, Keiser, Telemann, Händel, Bach und andern bis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts sehr beliebt gewesen, dann aber seltener geworden und hernach ganz verschwunden.

Sicher würden Lully's Opern nicht fast ein Jahrhundert lang auf der französischen Bühne sich behauptet und ihm Reichthum, die höchsten Ehren, den Beinamen des Göttlichen etc. eingetragen haben, wenn er nicht zugleich von allen möglichen Reizmitteln einen so umfänglichen, freilich aber auch geschickten Gebrauch zu machen verstanden hätte; wiewohl er hierin kaum weiter ging, als die damalige Oper überhaupt. Jedenfalls kam ihm seine grosse Fertigkeit in Anordnung der Tänze und Aufzüge, des Decorationswesens, der Costüme und was sonst zur Augenweide und zum Sinnenreize dienen konnte, sehr zu statten. Der Tanz war ein wesentlicher Bestandtheil der französischen Grossen Oper und ist es geblieben, während er in der italienischen nur eine Nebenrolle spielte oder ganz fehlte. Aber neben dem gab Lully sich doch auch alle erdenkliche Mühe, den Sängern eine bessere Gebehrdenkunst und guten Bühnenanstand beizubringen; auch im übrigen soll er auf strenge Zucht und Ordnung beim Theater gehalten haben[2]).

2) „Wenn sonst dem Lully ein Sänger oder eine Sängerin in die Hände gerieth, da die Stimme ihm nur einigermassen gefiel, so bemühte er sich selbst mit einem sonderlichen Ernst, denselben das theatralische Wesen beizubringen. Er wies ihnen mit Hand und Mund wie sie auftreten, ihre Action mit einer anstän-

Innerlichkeit und Vertiefung konnte die Kunst unter einem solchen Könige wie Ludwig XIV, dessen hohle Prunksucht und Sittenlosigkeit schwer auch auf ihr lastete, nicht gewinnen; aber von Lully und der altfranzösischen Oper mit einer so wegwerfenden Verachtung zu sprechen, wie es einzelne deutsche Schriftsteller thun, ist kein ausreichender Grund vorhanden. Musikalisch arm und kunstlos im Vergleiche zur italienischen Oper mit ihrer voll und prächtig aufblühenden Melodik und ihren gross ausgebauten Gesangformen, erscheint sie freilich; doch enthält sie Elemente musikalischer Dramatik, deren Einwirkung nicht allein auf die Hamburger deutsche Oper unter Keiser, sondern auch und zwar ganz besonders auf Gluck's Opernreform nicht zu verkennen sind, wie auch ausserdem die französische Musik neben der italienischen die Herrschaft über Süddeutschland und England fast noch das ganze erste Viertel des 18. Jahrhunderts hindurch behauptete. Die prägnante Wortdeclamation und das declamatorische Pathos, welches Lully in seiner Oper erstrebte, hatte zwar nur die denkbar kleinsten und unselbständigsten Tonformen zur Folge, dennoch aber seine Geltung gegenüber der zwar voll und kunstmässig entwickelten, doch auch mit äusserlichem Schmucke überladenen Melodik, welche in der italienischen Oper zu Zeiten alle Schärfe des Ausdrucks überwucherte und bloss formale und gesangliche Schönheit an ihre Stelle setzte. Ausserdem hat der Chor in Lully's Oper eine weit bedeutendere Stellung und dramatische Wichtigkeit gewonnen als in der italienischen, indem er häufiger und auf eine der Idee des Chores in der antiken Tragödie und des dramatischen Chores überhaupt näher kommende Art an der Handlung sich betheiligt. Wie die deutsche Oper von der italienischen nach Seiten der Gesangmässigkeit lernte, so lernte sie auch von der französischen hinsichts der musikalischen Redekunst, wiewohl sie auf der Höhe ihrer Entwickelung

digen Art machen, die Gebehrden einrichten sollten" etc. „Unter seinem Regiment waren die Sängerinnen nicht 6 Monate im Jahr mit Heiserkeit geplagt, noch die Sänger viermal in einer Woche besoffen. Sie wurden ganz anders angeführt, und man sah damals nicht, dass gar Sängerinnen, so sich um die Hauptperson im Spiel gezanket, oder dass ein Paar Tänzerinnen, denen es um den Vortanz zu thun war, die Vorstellung einer Oper vier Wochen aufgeschoben hätten. — Er forderte von keinem, weder Sängern noch Tänzern, auch vom Frauenzimmer, nicht das geringste, und hielt ihnen die Hände, dass sie auch an niemand anders etwas verehren, anbei nicht so freigebig mit ihrer Geschlechtsgunst sein durften, wie man seitdem bei einigen wahrgenommen hat. Er hatte keine von ihnen zur Maitresse" u. s. w. (Ehrenpforte a. a. O.).

unter Gluck und Mozart beide weit unter sich zurückliess. In der Instrumentalmusik um 1630 war der französische Geschmack für ganz Deutschland maassgebend.

Lully behauptete noch lange nach seinem Tode die Herrschaft über die französische Bühne[3]), zum Theil durch seine eigenen Werke, zum Theil in den Producten anderer Componisten, welche ohne wesentliche Abweichung auf den durch ihn bezeichneten Bahnen weiter gingen. Darunter gehört sein Schüler und Amanuensis Pascal Colasse, der den Stil seines Meisters so völlig sich zu eigen gemacht hatte, dass man die Werke Beider schwer von einander unterscheiden kann, wiewohl Colasse dem Lully an musikalischer Tüchtigkeit überlegen war. Er war 1639 geboren, später Kammer- und Capelldirector Ludwig's XIV, und in den Jahren 1687 bis 1706 sind 10 Opern von seiner Arbeit über die Pariser Bühne gegangen. Ausserdem hat er verschiedene geistliche Musiken gesetzt und würde noch mehr und gründlicher gearbeitet haben, wenn das Suchen nach dem Stein der Weisen ihm nicht zu sehr den Kopf verrückt hätte. Auch Lully's Söhne, Louis und Jean Louis machten sich als Operncomponisten bekannt und ein Landsmann von ihm, der vortreffliche Violoncellist Teobaldo de Gatti aus Florenz eiferte ihm nach in seinem 1691 gesetzten Schäferspiele *Coronis*. Desgleichen Marin Marais, ausgezeichneter Virtuos auf der Gambe, der er auch verschiedene Vervollkommnungen angedeihen liess; Heinrich Desmarets, 1662 zu Paris geboren, nachmals einer der vier Capellmeister, welche 1683 an der königlichen Capelle von Versailles angestellt wurden (die andern drei waren Colasse, La Lande und Minoret), später Capellmeister Philipp's V von Spanien, dann des Herzogs von Lothringen, gestorben 1741; Marc Antoine Charpentier (1643—1702), Capellmeister bei der heiligen Capelle zu Paris, ein Schüler des Carissimi und gründlicher Contrapunktist; Madame de la Guerre, geschickt auf dem Flügel und in der Composition, Johann Joseph Mouret (1682—1738), Francoeur, Destouches, Campra, Michael Montéclair, de la Coste, später J. J. C. de Mondonville (1711—72) und andere. Einen ausgebreiteten Ruf genoss Michael Richard de la Lande. Er war ein Pariser, 1657 geboren, in der Jugend Capellknabe bei der Stiftskirche S. Germain l'Auxerrois zu Paris, später angesehener Clavierist und Organist an vier Kirchen, dann Capellmeister der Versailler Capelle. Für das Theater hat

3) Sein *Thésée* ist noch 1778 gegeben worden.

er nur ein Ballet, *Les élémens*, in Gemeinschaft mit Destouches gesetzt, welches sich lange gehalten hat; hauptsächlich aber waren es seine Motetten, deren er etwa 60 hinterliess, welche ihm einen so geachteten Namen machten. Im Jahre 1734 erschien die erste Oper von Rameau, *Hyppolite et Aricie*, auf der Bühne.

Jean Philippe Rameau war 1683 zu Dijon in der Provinz Bourgogne geboren, Sohn des Organisten an der dortigen Hauptkirche, Jean Rameau. Schon als Knabe zeigte er grossen Scharfsinn und ausserordentliches Talent für Orgelspiel und Contrapunkt; Fugen mit mehreren Subjecten soll er schon als Knabe von 14 Jahren frei am Instrument durchgeführt haben. Sein Charakter offenbarte sich bald als ein Gemisch von guten und schlimmen Eigenschaften. Bei allem was er angriff von einem brennenden Ehrgeiz gestachelt, trotzig, leidenschaftlich und leichtsinnig, verliess er das Haus seiner Aeltern und schloss einer herumziehenden Schauspielerbande als Musikdirector sich an, doch ohne Glück zu machen, was ihn zur Besinnung brachte und zu rastlosem Fleisse anspornte. Von Paris, wo er inzwischen Organist am Jesuitercollegium geworden war, breitete sich sein Name alsbald über ganz Frankreich aus und verschaffte ihm eine Berufung nach Clermont als Domorganist; doch gab er diese angesehene Stelle bald wieder auf, um nach Paris zu gehen und Schüler des berühmten Orgelvirtuosen Marchand zu werden; später begab er sich nach Neapel, um dort noch von den Italienern zu lernen. Doch hat er vor 1733 als Componist noch nicht besonders sich hervorgethan und bis dahin nur Clavierstücke herausgegeben, wiewohl auch fleissig mit der Vocalmusik sich beschäftigt und Cantaten und Kirchenstücke geschrieben. Auf das Gebiet der Theorie aber hatte ihn seine durch grosses mathematisches Talent getragene Neigung zur Speculation schon früher geführt; die Verdienste, welche er sich hier erwarb, werden im 16. Capitel noch zur Sprache kommen. Zur Oper wandte sich Rameau erst 1733, also in seinem 50. Lebensjahre. Aber seine Thatkraft und Energie war noch keineswegs geschwächt, denn auf sein erstes Musikdrama, *Hyppolite et Aricie*, wozu der Abbé Pellegrin ihm den Text geliefert hatte, folgten bis zu seinem Tode 1764, mit Einschluss der Ballete, noch 21 andere. Die Erscheinung seines dramatischen Erstlingswerkes brachte ganz Paris in Aufruhr, man fand Neuerungen darin, welche den noch immer sehr zahlreichen Anbetern Lully's als Angriffe gegen dessen Traditionen für die französische Nationaloper erschienen und dem Rameau eine heftige Gegnerschaft erweckten. Doch legte sich der

Sturm alsbald, indem man einsah, dass er keineswegs den Lully zu stürzen und das nationale Gepräge der französischen Oper zu verwischen, sondern dass er vielmehr auf den Prinzipien ihres Begründers weiter zu bauen beabsichtigte. Und sein Opernstil ist auch nur eine Erweiterung des von Lully begründeten, wennauch merklich vermischt mit italienischen Elementen; „denn“, sagt Marpurg[1]), „ist nicht der Geschmack des Hrn. Rameau da, wo er nicht Lully'sch sein will, ungefähr der Geschmack eines Bononcini?“ also eins der Hauptrepräsentanten der italienischen Oper unmittelbar nach Scarlatti. In allen ihn charakterisirenden wesentlichen Eigenthümlichkeiten aber folgt Rameau den Spuren seines Vorgängers, seine Neuerungen liessen die ganze Art der musikalisch-dramatischen Gesammtgestaltung unberührt und waren im wesentlichen nur von innerlicher und rein musikalischer Beschaffenheit. Auch in Rameau's Oper herrscht der recitirende Ausdruck, das Streben nach dem Wortpathos, und die Recitative erscheint hier wie dort streng gemessen und im Takt ebenso häufig wechselnd, und überall gleichfalls kleine knappe Formen; auch in den ariosen Partien hat Rameau, ungeachtet seiner in Italien gemachten Studien, doch nirgend der dort üblichen kunstmässig ausgebauten Melodieformen sich bedient, und ebenso formlos sind seine Chöre. Aber seine Declamation ist noch weit schärfer und pointirter, seine Rhythmik ist jene kurzgliederige, straffe und oft bis zum Outrirten rhetorisch zugespitzte, welche noch gegenwärtig einen Charakterismus der französischen Oper ausmacht. Von italienischen Einflüssen ganz unberührt geblieben ist seine Melodik jedoch nicht, wenigstens insofern sie biegsamer und gesangreicher sich zeigt, auch nicht mehr durchweg jene strenge Verachtung aller gesangmässigen Schmückungen zur Schau trägt, sondern ab und zu sogar wieder zur Coloratur sich aufschwingt. Erfindung und musikalische Bildkraft besass Rameau in weit höherem Grade als Lully, wiewohl viel Geschraubtes und Steifes mit unterläuft, und ebenso überlegen war er ihm in der contrapunktischen Technik, von der er in seinen Opern nicht selten auch mehr sehen liess, als dem dramatischen Ausdrucke zuträglich war. Die Ensembles sind bei ihm weit häufiger und in den Stimmen bewegter, und sein Chor ist doch nicht mehr eine todte Masse blosser Generalbassakkorde, sondern ein ordentlicher Complex selbständiger Stimmen, contrapunktisch durch-

1) Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, Berlin 1759, S. 92.

geführt, oft fugenmässig, wobei freilich der Organist dem dramatischen Componisten häufig weit über den Kopf wächst. Zuweilen verbindet er ihn auch mit Solostimmen zu einem lebhaften Ensemble, wie z. B. in der Schlussscene des 4. Acts der Oper *Zoroastre*. Seine Harmonie ist viel reicher als Lully's, wiewohl nicht selten schwerfällig, barock und unrein, was ihm Franzosen und Deutsche auch unzweideutig genug zu verstehen gaben. [5] Der Instrumentalbegleitung giebt er stets (wo sie nicht bloss Generalbass ist, wie bei den Recitativen) eigene Motive, welche neben dem Gesange, die Bewegung schildernd und malend, durchgeführt werden, und immer ist er bestrebt, Harmonie, Bewegungsart, hie und da auch Zusammenstellung verschiedener Arten von Klangwerkzeugen zu anschaulicherer Vergegenwärtigung der Situation zu benutzen, wovon bei Lully noch kaum eine Spur sich findet. Seine Ouvertüren und anderen Instrumentalstücke sind weit besser gearbeitet, namentlich jene zeigen bei ihm mehr Charakter und Haltung sowohl im Grave wie im Allegro.

Die wesentlichen Charaktermerkmale der französischen Oper hat Rameau mithin nicht nur unberührt gelassen, sondern vielmehr

5) Mattheson nennt ihn in seinem Philologischen Tresespiel 1752, S. 94 f. den „eingebildeten Nachahmer des Lully, den affectirten, pedantischen Rameau" — „er heisse ihn zwar nicht selbst so" setzt er rasch hinzu, „denn einige seiner Sachen, oder was man dafür ausgiebt, seien ihm ziemlich artig vorgekommen; aber in Paris wird er viel ärger gehalten, wie zu sehen ist." Nämlich aus folgendem Spottgedicht: „*Distillateur des accords baroques | Dont tant d'Idiots sont férus, | Chez les Thraces et les Iroques | Portés vos Opera bourrus. | Malgré vôtre art hétérogène | Lully de la lyrique Scène | Est toujours l'unique soutien. | Fuyez! laissez lui son partage, | Et n'écorchez pas d'avantage | Les oreilles des gens de bien.*" Mattheson theilt diese Verse mit grossem Behagen mit, und erklärt jedes darin vorkommende spitzige Wort, damit man es nur ja nicht zu leicht nehmen möge. Denn er hatte in der kleinen Generalbassschule seiner bösen Zunge gegen Rameau's Arbeiten freien Lauf gelassen, worauf Rameau entgegnete, dass er ihn falsch verstanden habe. So etwas verzieh unser Mattheson nicht gerne. „Nun ists mir doch lieb" fährt er im Tresespiel a. a. O. weiter fort, dass ihn seine Landsleute schon besser verstehen als ich: „„„Rameau's Musik (so lautet es im Neuesten etc. p. 525) in der Opera *Zoroaster*, soll so elend sein, dass man sie kaum anhören kann."" Aber auch Rameau's weit ehrlicherer Kenner und Vertheidiger Marpurg sagt mit Recht, „dass er hin und wieder in seinen Compositionen wider die Reinheit der Harmonie gefehlt habe und dass Theater-, Kammer- und Kirchencomponisten jetziger und voriger Zeit, deutsche, italienische und französische, bekannt seien, welche in Absicht auf die Freiheit im Satze den Hrn. Rameau gewiss überträfen" (Versuch über die musikal. Temperatur, mit Anhang über den Rameau-Kirnbergerschen Grundbass, Breslau 1776, S. 234).

gerade in ihrer eigenen Richtung fortentwickelt, weshalb ihm, wo es um Feststellung des Wesens der alten französischen Oper sich handelt, der Platz neben Lully zukommt. Dieser wurde ihm von den Franzosen auch eingeräumt, sobald man seine Absichten erkannte und es dauerte nicht lange, bis man ihn ebenso in den Himmel erhob, wie vor 50 Jahren seinen Vorgänger. Aber noch bei seinen Lebzeiten sollte ihm und der französischen Grossen Oper ein weit schlimmerer Gegner erwachsen, als er unter den Satyrenschreibern und ehemaligen Anhängern Lully's jemals einen gehabt hatte — die italienische *Opera buffa* nämlich, welche nach Paris herüberkam, und die im Anschlusse an dieselbe entstehende französische *Komödien-* oder *komische Oper* (*Opera comique, Operette*.) Im Jahre 1752 stellte eine Truppe italienischer Buffonisten in Paris sich ein, erhielt die Erlaubniss komische Opern zu spielen und machte ausserordentliches Glück, namentlich mit dem Intermezzo *Serva padrona* des Pergolese, dem noch dessen *Maestro di Musica* sowie verschiedene andere ähnliche Stücke von Orlandini, Cocchi, Leo etc. folgten. Ganz Paris spaltete sich nun in zwei Parteien, für die Nationaloper und für die Italiener. Auf Seiten der letzteren standen Männer wie Rousseau und Diderot. Rousseau schwärmte für die italienische Musik und behauptete sogar in seiner *Lettre sur la musique française* 1753, dass die französische Sprache für Musik garnicht geeignet, mithin eigentlich gar keine französische Gesangmusik und Oper möglich sei; die Arien und Recitative der Franzosen seien auch gar keine Arien und Recitative, und ihre Harmonien seien nichts als verkehrt angewendete Schulübungen — wofür ihm von den französischen Operisten mit Schlägen und Messerstichen gedroht wurde. Im Jahre 1752 hatte er ein Singspiel im italienischen Geschmack, *Devin du Village*, mit grossem Beifall auf die Bühne gebracht,[6]) als praktische Beweisführung für die Vorzüge der italienischen Musik vor der französischen. Man fand grosses Wohlgefallen an dem Gesangreichthum und der durchsich-

6) Eine Zeit lang trug man sich mit dem Verdacht, die Musik dieser Operette sei garnicht von Rousseau; wie es scheint, jedoch mit Unrecht. Seine Oper *les Muses galantes* vom Jahre 1745 hatte keinen Erfolg gehabt. — Mit mehr Glück machte er in seinem *Pygmalion* den Versuch, durchaus gesprochenen Dialog mit Musik zu begleiten, welche Gattung dramatischer Stücke man von da an *Melodrama* insbesondere, auch *Mono-* oder *Duodrama* nannte und auch in Deutschland eine kurze Zeit hindurch gerne sah (Cap. XVIII). Der *Pygmalion* erschien zu Paris 1773 in Partitur.

tigen einfachen Harmonie der Italiener, sowie an der grösseren Freiheit, mit welcher die Musik in ihrer Opera buffa, im Gegensatze zu der stabil gewordenen französischen Musiktragödie sich bewegte; an der Klarheit und Anschaulichkeit ihrer Formen, der ganzen kunstmässigen Durchbildung, sowie auch an der durchgängigen Vortrefflichkeit der italienischen Sänger im Vergleiche zu der noch sehr im Argen liegenden Gesangskunst bei der französischen Oper.[7]) Nun kam es zu erbitterten und langwierigen Kämpfen zwischen den Anhängern der Opera buffa (*Buffonisten*), und denen des Lully und Rameau und der französischen Nationaloper (*Antibuffonisten*). Zwar mussten die Italiener nach kaum zwei Jahren wieder aus Paris weichen, doch klangen ihre anmuthigen verlockenden Töne in den Herzen ihrer Verehrer fort, und man trachtete nach einer Auffrischung der französischen Musik durch Verschmelzung derselben mit italienischen Elementen. Von den starren Fesseln der Grossen Oper fühlte man sich gedrückt, seit man die Leichtlebigkeit der italienischen Musikcomödie kennen gelernt hatte, welche im Nationalcharakter der Franzosen nothwendig einen hellen Wiederklang erwecken und ihm sogar weit natürlicher anstehen musste, als die pathetische Ernsthaftigkeit der Grossen Oper, zu welcher man eigentlich doch nur künstlich sich emporschraubte.

Eine Art komischer Stücke mit Gesang gab es auch in Frankreich schon lange; bereits 1678 spielte eine Gesellschaft Alard und Maurice[8]) in Buden auf den Märkten zu S. Germain ein aus rohem Spass, kümmerlichem Dialog, Tänzen und Musik zusammengewürfeltes Stück *La force de l'amour et de la Magie.* Um 1707 wurde allen fremden Comödianten der Dialog verboten, man half sich daher mit der Pantomime und mit Austheilung von

7) Quanz, der im August 1726 nach Paris kam, sagt von der dortigen Oper: „Ungeachtet mir der französische Geschmack nicht eben unbekannt war, und ich ihre Art zu spielen sehr wohl leiden konnte: so gefielen mir doch in ihren Opern weder die aufgewärmten und abgenutzten Gedanken ihrer Componisten, und der geringe Unterschied zwischen Recitativ und Arien; noch das übertriebene und affectirte Geheul ihrer Sänger und besonders ihrer Sängerinnen. An schönen Stimmen fehlte es den französischen Sängerinnen nicht; wenn sie dieselben nur recht zu brauchen gewusst hätten. Die Action, wozu die französische Nation besonders aufgelegt ist, die Auszierung der Schaubühne und die Tänze, waren eigentlich das, worin der grösste Glanz ihrer Opern bestand. Das Orchester war damals schlecht und spielte mehr nach dem Gehör und Gedächtniss, welches der mit einem grossen Stocke vorgeschlagene Tact in Ordnung halten musste, als nach den Noten etc.

8) Hiller's Wöchentliche Nachrichten, Leipzig, III, Anhang 94.

Zetteln, worauf der Inhalt des Stückes in Prosa gedruckt war. Seit 1710 verwandelte sich die Prosa in Chansons und Vaudevilles (Gassenhauer), das ganze Parterre sang und die Musik spielte dazu. Vier Jahre später nahmen mehrere solcher Gesellschaften, nachdem ihnen der Dialog wahrscheinlich wieder frei gegeben war, den Namen *komische Oper* an und zwei derselben eröffneten ihr Theater zu S. Germain mit *Arlequin Mahomet* von le Sage; späterhin erhielten verschiedene Truppen Erlaubniss und Privilegien, komische Schauspiele, aus Tanz, Gesang und Musik bestehend, aufzuführen, was mit verschiedenen Unterbrechungen bis 1747 fortging, worauf die Italiener kamen, unter deren Einfluss die französische Operette Form und Gestalt annahm. Doch unterschied sie sich von der italienischen *Opera buffa* dadurch, dass darin nicht (wie in dieser) alles gesungen wurde, sondern auch gesprochener Dialog vorkam — im Ganzen war es „ein Ding, das eigentlich nichts ist, das sich mit allem putzt, was es findet, das aber, wenn ihm der Putz von einer geschickten Hand angelegt wird, ein sehr angenehmes Nichts sein kann“ (Hiller a. a. O. 95). Schon 1753 wagten Franzosen den Versuch, ein solches „angenehmes Nichts“ in italienischem Geschmack selbst herzustellen, Vade bearbeitete ein aus dem la Fontaine gezogenes Sujet und d'Auvergne machte Musik dazu; das Stück, an welchem man den schönen Dialog, das Natürliche des Ausdrucks in der Dichtung, die Munterkeit, den Reichthum an Einfällen und das harmonische Accompagnement in der Musik lobte, hiess *les Troqueurs*. Als die Italiener weg waren, suchte man zusammen, was sie von ihrer Musik zurückgelassen hatten und legte französische Texte unter, 1754 wurde die *Serva Padrona* so übersetzt, dass man die Musik beibehalten konnte und zog nach wie vor. Im nächsten Jahre trat Favart mit der *Ninette à la cour* heraus, wozu ein Neapolitaner aus der Schule des Durante, Egidio Romoaldo Duni, geboren 1709, die Musik setzte. Duni siedelte 1757 ganz nach Paris über, nachdem er in Italien einen guten Namen sich erworben, in Rom 1735 sogar mit seiner Oper *Nerone* die *Olympiade* des Pergolese besiegt (S. 344) und seinen Ruf auch nach Spanien, England und Frankreich ausgebreitet hatte. Für Paris schrieb er eine Reihe Operetten[9]), deren leichte und angenehme Melodien mehreren der-

9) Ausser *Ninette à la cour* 1755, noch *le Peintre amoureux de son modèle* 1757; dann noch 17 andere, bis im Jahre 1770 seine letze (*Thémire*) erschien. Italienische Opern hat er einschliesslich des *Nerone* 12 hinterlassen.

selben auch auf deutschen Theatern, und dem *Peintre amoureux* selbst in Italien Aufnahme und Beifall verschafften. Unter den Händen begabter Dichter wie Favart, Sedaine und Marmontel nahm die französische Operette nun eine Gestalt an, in welcher sie wenigstens den Text anlangend, nicht nur hoch über die bis auf Piccini noch ziemlich rohe italienische *Opera buffa* sich erhob, sondern auch vortheilhaft auf die Entwickelung der französischen Musik einwirkte. Die mythologischen Stoffe wurden abgeworfen; man wählte unter dem Einflusse des von Beaumarchais und Diderot ausgebildeten bürgerlichen Drama, auch für die komische Oper Hergänge aus dem bürgerlichen, besonders dem ländlichen und Naturleben oder der näher liegenden Geschichte, deren Empfindungskreis dem Publikum zugänglicher war und deren Gestalten allerdings mehr Befähigung zeigten, gleich Lebendigen unter Mitlebenden zu wandeln, als die todtkalten Schatten der Mythologie. Behauptete die Operette auch keineswegs die Höhen des Seelenlebens, der Gesellschaft oder Geschichte, so lag in ihrem Verhältnisse zu der Zeit, in welcher sie entstand, doch unendlich mehr Wahrheit und Berechtigung, als in dem der antikisirenden Musiktragödie mit ihren hohlen Masken, über deren Seelenlosigkeit aller äussere Flitterkram doch nicht zu täuschen vermochte, während ihre Musik vor lauter Wortpathos zu freierer Entfaltung melodischer Formen nicht gelangen konnte. Die Operette hingegen gab den natürlichen Empfindungen weit mehr Raum, eröffnete daher der Musik für den Ausdruck derselben ein weit grösseres Feld, namentlich als sie anfing mehr sich zu veredeln, ihre früheren Vaudevilles, Possen, Schwänke und Parodien einem feinen, geistreichen Dialog wichen, und ihre ganze Haltung wieder mehr dem grossen Musikdrama sich näherte, indem sie ebenfalls die Darstellung höherer und edlerer Gefühle und starker Leidenschaften in ihren Kreis zog, was besonders seit Marmontel geschah. Nach und nach wurde der Name Operette (Singspiel) ein Allgemeinbegriff für jede Oper, in welcher nicht alles gesungen, sondern der Dialog gesprochen wird, gleichviel ob der Inhalt von komischer, heiterer, ernster, rührender etc. Beschaffenheit ist, während in der Grossen Oper (*Opera seria*) nach wie vor der Dialog durchgängig musikalisch recitirt wurde. In diesem Sinne gehört also z. B. Cherubini's unsterblicher *Wasserträger* zu den Operetten oder Singspielen, nur weil anstatt des Recitativs gesprochener Dialog darin vorkommt. Ausserdem hat die Operette auch kein Ballet, welches der französischen Grossen Oper niemals fehlen durfte.

Besonders sind es drei, ziemlich gleichzeitig blühende Componisten, welche die Operette auf den soeben bezeichneten höheren Standpunkt brachten, Philidor, Monsigny und Gretry. François André Danican, genannt **Philidor**, 1726 zu Dreux geboren, liess sich, nachdem er von 1745—1754 in England, Holland und Deutschland gereist war, in Paris nieder, woselbst er nicht nur als Kirchencomponist sich hervorthat, sondern auch auf die Neugestaltung der Operette einwirkte. Reich an guten Musikgedanken, strebte er, an die Italiener sich anschliessend, nach ihrem Gesangreichthume, während er hinsichts der Gründlichkeit im Tonsatze den Deutschen nacheiferte und seinen Nationalgeschmack zu erweitern und zu veredeln suchte, ohne ihn zu verwischen. Von seinen zahlreichen, ihrer Zeit sehr beliebten Operetten sind einige auch auf deutschen Theatern heimisch geworden, für die Grosse Oper arbeitete er ebenfalls und schrieb 1767 die *Ernelinde*, welche nach dem Ausspruche des La Borde (*Essai* III, 463) den Beginn der Geschmacksänderung auf diesem Theater bezeichnete, und schöne Chöre und Instrumentaleffecte enthält, welche Nachahmung fanden. Philidor starb 1795 zu London, wohin er als berühmter Schachspieler und Mitglied des Schachclubs eine Reihe von Jahren hindurch zu reisen pflegte. Neben ihm wirkte **Pierre Alexandre Monsigny**, geboren 1729, Componist an der komischen Oper, später Director am Conservatorium, gestorben 1817; Verfasser zahlreicher in die Jahre 1759—77 gehörender Operetten, unter denen *le Déserteur* (1769) als epochemachend für die komische Oper galt und seinen Ruf auch ausserhalb Frankreichs am weitesten verbreitete. Er war ebenfalls reich an angenehmer Melodie und treffend im Ausdrucke, wennauch nicht frei von Bizarrerie und weniger gründlich in der Arbeit als Philidor. Weit überragt aber wurden beide durch **André Ernest Modeste Gretry**, indem dieser, wie Otto Jahn (Mozart II, 208) treffend bemerkt, „der komischen Oper ihre Vollendung gab, wodurch sie noch heute die ächte Repräsentantin des nationalen Charakters der Franzosen auf dem Gebiete der dramatischen Musik ist.“ Sein Leben und seine Kunstanschauungen haben wir von ihm selbst in seinen *Memoires ou Essais sur la Musique* vom Jahre 1797. Er war in Lüttich 1741 geboren, Sohn eines tüchtigen Violinisten, that in der Jugend durch seinen schönen Gesang sich hervor, warf sich jedoch nach Eintritt der Mutation mit allem Fleisse auf das Studium des Tonsatzes und wanderte 1759, 18 Jahre alt, zu Fuss nach Rom. Hier erhielt er eine Freistelle auf 5 Jahre im Lütticher Colleg und setzte

seine Studien mit fast verzehrendem Eifer fort; Casali unterrichtete ihn, im Contrapunkt ist er aber niemals ein grosser Held geworden. Bekanntschaft mit italienischer Opernmusik hatte er schon in Lüttich durch eine Truppe italienischer Operisten gemacht, nun wurde besonders Pergolese sein Vorbild und schon nach wenigen Jahren brachten ihm verschiedene Arbeiten (Symphonien, Opernscenen, besonders ein Intermezzo, die Winzerinnen *(le Vendemiatrice)* für das Theater *d'Aliberti* zu Rom 1765) Beifall und Ehre in Fülle ein, das Intermezzo erwarb ihm sogar Piccini's Zufriedenheit und einen Auftrag der Theater *della Pace* und *Ditordinona* für das nächste Jahr. Doch konnte er seiner schwankenden Gesundheit wegen diesen Auftrag nicht annehmen, sondern musste Italien 1767 sogar verlassen. Seine erste Operette, die *Isabelle et Gertrude* des Favart, setzte er zu Genf, wo er auf der Reise nach Paris eine Zeit lang Station machte. In Paris hatte er anfangs mit manchen Hindernissen zu kämpfen, aber er besiegte sie glänzend mit der von Marmontel auf Bitten mehrerer Freunde für ihn gedichteten Oper *le Huron*, welche 1768 aufgeführt wurde. Von da an war und blieb er der Liebling der Pariser, die Mehrzahl seiner Opern, deren er von 1765 — 1803 zweiundfünfzig auf die Bühne gebracht und noch einige im Manuscript hinterlassen hat, gefiel ausserordentlich (besonders *la Caravane* 1783, *Zemire et Azor* 1771, *Anacreon chez Polycrate* 1797 u. a., vor allen *Richard coeur de lion* 1784) und ein grosser Theil derselben ist auf deutsche Theater übergegangen[10]), auch ins Italienische, Englische, Russische und Schwedische übersetzt worden. Später wurde er mit Ehren überhäuft, 1795 auch einer der Directoren des *Conservatoire de la Musique*, seine (ziemlich werthlosen) *Memoires* etc. wurden auf Kosten der Nation gedruckt, doch legte er bald darauf seine Aemter nieder, kaufte sich 1799 Rousseau's Einsiedelei bei Montmorency, starb aber erst 1813. Er war ganz der Mann, den die komische Oper zu ihrer Entwickelung gebrauchte. Was ihm an Tiefe

10) Darunter: *le Huron*; *les deux Avares* und *Silvain*, beide vom Jahre 1770; *le Tableau parlant* 1769; *la fausse Magie; la Caravane; Pierre le grand* 1790 und andere. Besonders sind „*der Blaubart*“ 1789, „*Richard Löwenherz*“ und „*Zemire und Azor*“ noch lange sehr beliebte Repertoirstücke geblieben. Ausserdem giebt es einige Messen und andere Kirchenstücke von ihm; ferner Orchestersymphonien 1758, Claviersonaten, Paris 1768, Streichquartette, Paris 1769, Quartette für Clavier, Flöte, Violine und Bass, Paris 1768. Auch Gretry's zweite Tochter Lucilie, um 1770 geboren, war für die Composition begabt.

und Grösse abging, ersetzte er durch Feuer, leichte Erregbarkeit der Phantasie und des Gefühls, und ein ausserordentliches Talent für naturwahren Ausdruck und musikalische Charakterzeichnung, womit sich eine reiche, angenehme und populäre Melodik verband. Von den Italienern hatte er gelernt, wie man den Gesang zu behandeln habe, als Franzose besass er die Gabe der lebhaften, sprechenden Declamation, der geistreichen Behandlung des Einzelnen, der feinen pikanten Wendungen. In der Harmonie war er minder stark, auch seine Instrumentalbegleitung ist nur ganz einfach und weniger darauf berechnet, selbständig zur Verstärkung des Ausdrucks mitzuwirken, als nur die Melodie zu tragen. Diese war der Kern des Ganzen und sagte den Franzosen um so mehr zu, als sie zugleich ihre Nationaleigenthümlichkeiten und den Geist ihrer Sprache darin verkörpert wiederfanden, während sie neben der Schönheit und Wahrheit ihres Ausdrucks zugleich so viel Allgemeingültiges hatte, dass sie auch das ganze Ausland für sich gewann und Gretry's Schaffen für die gesammte Gattung der komischen Oper maassgebend wurde. — Was inzwischen auf dem Gebiete der französischen Grossen Oper seit Rameau sich begab, wird im 18. Capitel erzählt werden.

England war bis ins letzte Viertel des 17. Jahrhunderts völlig in den Händen der Italiener; das Wenige, was an nationalen Musikelementen dort vorhanden war, kam nicht zur Entwickelung, alles was componirt wurde, trug den Stempel italienischer Einflüsse. Das änderte sich als Cambert 1673 dorthin kam in sofern, als nun der italienischen Musik in der französischen eine Gegnerin erwuchs, welche ihr die Herrschaft streitig machte. Namentlich der Hof wandte der französischen Musik sich zu, Carl II machte den Cambert zu seinem Capellmeister und 1674 wurde dessen Schäferspiel *Ariadne* oder *die Vermählung des Bacchus* (S. 300) aufgeführt und mit Beifall wiederholt.[11] Er genoss sein Glück aber nicht lange, die Italiener, welche keineswegs gesonnen waren, ihm den Platz gutwillig zu räumen, ärgerten ihn zu Tode, er starb schon 1677. Inzwischen aber trat **Henry Purcell** auf. Geboren zu Lon-

11) In den Nachrichten von englischen Opern bei Marpurg, Beitr. IV, 122 wird ein Franzose und königlicher Capellmeister, Monsieur Grabut (oder Grabu) als Componist dieses Schäferspiels genannt. Später (1685) hat dieser Grabut noch die von Dryden gedichtete Oper *Albion und Albanius* in Musik gesetzt, in deren Vorrede Dryden ihm die grössten Lobeserhebungen macht (Marpurg a. a. O. 123, 133).

don 1658, war dieser *Orpheus Britannicus* schon im 18. Jahre Organist an Westminster, 1682 einer der Organisten in der königlichen Capelle, und unstreitig der Begabteste unter allen englischen Componisten, das einzige wirklich grosse musikalische Genie, welches England jemals hervorgebracht hat, dabei von ausserordentlicher Productivität. Wiewohl ein selbständiger Geist und in seinen Anlagen und Bestrebungen durch und durch national, nahm er doch die Italiener zu Vorbildern, und obgleich er ihrer Sprache kaum mächtig war, verstand er doch ihre Musik, wies seine Landsleute auf den Werth derselben hin und rieth ihnen, mit der leichtfertigen Balladensängerei ihrer Nachbarn nicht mehr sich abzugeben.[12]) Im Chor auferzogen, war er der kirchlichen Chormusik sehr zugethan und entfaltete innerhalb derselben sowohl bedeutende contrapunktische Gelehrsamkeit, als auch Kraft, Tiefe, Grossartigkeit und Stärke des Ausdrucks. Seine Anthems[13]) und anderen Kirchenmusiken wurden von den Zeitgenossen hochgeschätzt, insbesondere rühmt man ein zur Feier des Cäcilientages[14]) im Jahre 1694 von ihm gesetztes Te Deum. Mit ähnlichem Glücke schuf er Sonaten, Cantaten, Oden, Balladen, Catches etc. für die Kammer, und das Theater bot ihm schon seit seinem 17. Lebensjahre ein weites Feld zur Offenbarung der ihm innewohnenden grossen dramatisch-musikalischen Gestaltungskraft. Die Stoffe seiner 39 dramatischen Musikwerke waren vaterländische Erzeugnisse, theils aus dem Shakespeare gezogen, theils lieferte Dryden die Dichtungen. Die meisten derselben sind Singspiele, Schauspiele mit musikalischen Scenen und Zwischenactmusiken; nur wenige sind vollständige Opern,

12) In der Vorrede seiner im Jahre 1683 erschienenen 12 Sonaten für 2 Violinen und Generalbass.

13) *Anthem* ist eigentlich *Ant-Hymn*, Antiphonie, Gegen- oder Wechselgesang. Dann war es bis auf Purcell eine motettenartige Chorform, welche nur noch durch ihre Entstehung aus dem Choral und ihre Beziehung auf den liturgischen Gesang an ihre Abstammung erinnerte, während der ursprünglich wesentliche Begriff des Antiphonischen ganz wegfiel. Purcell bildete das Anthem zu einer Art Cantate aus, in welcher Gestalt es auch bei Händel erscheint.

14) Der Kalendertag der im Jahre 230 hingerichteten Musikheiligen Cäcilia wurde in verschiedenen grossen Städten namentlich Englands durch eine Art Musikfest gefeiert. Zu London fand die erste öffentliche Cäcilienfeier am 22. November 1683 statt, Purcell verherrlichte sie durch drei von ihm componirte Oden. Diesen Odenaufführungen in Concertsälen schloss seit 1693 auch eine kirchliche Feier sich an und für eine solche war Purcell's oben genanntes Te Deum bestimmt. Händels von Dryden gedichtete *Cäcilienode* und *Alexandersfest* gehören bekanntlich ebenfalls der Feier des Cäcilientages an.

darunter *Dido and Aeneas* vom Jahre 1675, die erste Frucht seiner dramatischen Bestrebungen. Dieses Werk, welches noch heute mit Interesse gehört werden könnte, enthält neben der Ouvertüre, einfache und begleitete Recitative, Arien und Duette. Besonders merkwürdig aber ist es durch seine zahlreichen Chöre, welche, verschiedene male rasch in den Sologesang eingreifend, eine schlagkräftige und dramatisch belebende Wirkung thun. Die Gesammtform ist merkwürdig abgerundet, mannigfaltig und wickelt sich leicht und rasch ab; im Einzelnen erfreuen kräftige und ausdrucksvolle Züge. Alles das ist um so überraschender, als das Werk entstanden ist, bevor noch Scarlatti seine Thätigkeit begonnen hatte.[14]) Die Grundlage eines national-englischen Singspieles schien hiermit zwar gegeben, doch kam es nicht zur weiteren Entwickelung; Poesie und Musik fanden nicht das richtige Gleichgewicht, welches zu einem vollkommenen Musikdrama nothwendig gehört, ausserdem war der englische Boden einem freien Aufblühen der Kunst damals noch weit weniger günstig als zu Händels Zeit, und die vom Hofe ausgehende Vorliebe für die französische Musik war ebenfalls kein geringes Hemmniss für das Gedeihen einer höheren Tonkunst. „In eine solche Zeit gehört ein Zuchtmeister,“ sagt Chrysander,[15]) „aber

14) Zahlreiche Gesänge aus seinen Theatercompositionen enthält die Sammlung *Orpheus Britannicus*, in zwei Bänden zuerst 1698 und 1702 erschienen.

15) Händel I, 254. Die auf eigene Untersuchung begründete Schilderung von Purcell's Schaffen und seinem Verhältniss zur englischen Musik und zu Händel, welche Chrysander a. a. O. giebt, ist die beste und ausführlichste welche wir haben. Nachdem er „Purcells bedeutende Doppelstellung als die Blüthe der englischen Musik und als Vorgänger Händel's“ hervorgehoben hat, fährt er S. 260 ff. fort: „Wenn man in seiner dramatischen Musik die verschiedenen Sätze durchnimmt, so muss man ihnen gesondert das Prädicat des Classischen absprechen. Purcell war nicht wie ein Italiener in den einzelnen Formen gründlich geschult, als er ganze grosse Werke unternahm. Händel war zwar in derselben Lage, aber er arbeitete sich durch in einer Weise, dass die ganze erste Hälfte seines Lebens nun als das unübertroffene Muster der Bildungsgeschichte eines Tonkünstlers dasteht. Purcell's Recitativ „*You twice ten hundred Deities*“ in der indianischen Königin (1692) kann man mit Burney hoch preisen, ohne zu übersehen, dass ihm noch die geläuterte, von dem Arioso unterschiedene Form fehlt, die alle Musterrecitative seit Scarlatti haben. Ein Italiener würde sich schon über seine Cadenzen wundern. Wirklich versteht er nicht, ordentliche Cadenzen zu machen, am wenigsten im Sologesange, wogegen seine Schlüsse in den Chören schon viel natürlicher und allgemein gültiger sind. Purcell machte keine so gute Instrumentalstücke als Lully und Corelli, keine solche Duette als Steffani, keine Arien als Scarlatti und Keiser, keine Recitative als Scarlatti, keine so regelmässig gebaute und so sehr für Gesang geschriebene Chöre als die Italiener, überhaupt nichts Einzelnes so gut als die besten Meister des Faches:

ein solcher war Purcell nicht, ebensowenig als Mozart ein solcher war, denn so ernst beide die Kunst nahmen, so leicht nahmen sie das Leben.“ Gleich Mozart starb Purcell auch jung, bereits 1695, also im 37. Jahre. Und unter seinen Landsleuten stand er vereinzelt da, kein Engländer führte weiter was er begonnen; ganz verschieden von Italien und Deutschland, wo der Kunstgeist dem Volke innewohnte, wo ein Talent am andern sich entzündete und die Kunstproduction immer frischen Nachwuchs erhielt, hatte Purcell unter den Engländern keiner geistigen Nachkommenschaft sich zu erfreuen. Seine englischen Zeitgenossen und Nachfolger blieben beim Herkömmlichen und derjenige, der auch dieser Nation das werden sollte, was Purcell ihr der Zeit und dem ganzen Stande der Dinge nach nicht hatte werden können, war ein Deutscher, Händel.

Seit 1690 verschwanden die Franzosen nach und nach aus London und die Italiener gewannen wieder vollständig die Oberhand; es kamen ihrer immer mehr und bedeutendere, darunter grosse Sänger wie Valentini, Urbani und Nicolino Grimaldi (genannt Nicolini), um den Durst der Engländer nach dramatischer Musik und ihren eigenen nach Gold und Ruhm zu stillen. Die erste Oper, in welcher auf italienische Art alles gesungen wurde, die *Arsinoe*, mit Musik von Thomas Clayton, erschien im Jahre 1705 auf der Bühne. Clayton, ein Engländer und ehemals Mitglied der königlichen Capelle, war in Italien gewesen und hatte den dortigen Componisten manches Aeusserliche abgesehen und manchen ihrer Gedanken sich zugeeignet, womit er nun seine Landsleute bethörte und sich den Anschein gab, als hätten sie von ihm eine Veredlung des Nationalgeschmackes im Sinne der Italiener zu erwarten. Man war noch unwissend genug, um seine Oper, ein trauriges Machwerk, 24 mal in demselben Jahre zu ertragen, und 1707 liess sogar Addison sich verleiten mit Clayton zur Herstellung einer nationalenglischen Oper sich zu verbinden. Ihr Product, die Oper *Rosa-*

aber das Ganze machte er besser kraft des gesunden tiefdramatischen Geistes, der ihn schon damals unter so wenig günstigen Umständen hintrieb zu der Verwebung des Chores in die Solostimmen und dadurch zur Entfaltung breiter musikalischer Gemälde. Wer denkt hier nicht an Händel, der das Einzelne eben so gut als die besten Meister dieses besonderen Faches, und das Ganze unvergleichlich besser machte? Aber Purcell ist durch die musikalische Gesundheit, in der alle seine Werke strahlen, durch ihre einheitliche Gestaltung und Gesammtwirkung, durch den hohen Geist seiner Chöre, sowie durch seine Vielseitigkeit derjenige Vorgänger Händels, der am geradesten auf ihn hinleitet. Von jenem zu diesem hin ist noch ein unermesslicher, aber ein ganz natürlicher Fortschritt.“

munde, war so gut wie todt geboren und erlebte kaum drei Aufführungen; schon die Dichtung war in dramatischer Hinsicht nicht zum Besten gerathen, die Musik aber so unter aller Critik, dass man es doch für besser hielt, von den nationalen Bestrebungen vor der Hand abzustehen und seinen Bedarf lieber direct von den Italienern herzuholen. Schon 1706 hatte man die berühmte *Camilla* des Marc'Antonio Bononcini ins Englische übersetzt auf die Bühne gebracht, und sie fand so viel Beifall, dass sie bis 1709 nicht weniger als 64 Aufführungen erlebte (S. 365); ihr folgten 1707 *Tomyris*, ein Flickwerk aus Arien von Scarlatti, Bononcini und wahrscheinlich noch anderen Componisten; 1708 die berühmte Oper *Pirro e Demetrio* von Aless. Scarlatti, 1697 von ihm für Neapel gesetzt; 1709 *Clotilda* des Francesco Conti; 1710 *Hydaspes* von Mancini; 1711 *Etearco* von demselben Marc'Antonio Bononcini. Anfangs übersetzte man die Texte noch ins Englische, doch ohne Anstoss daran zu nehmen, dass die italienischen Sänger, welche kein Englisch verstanden, in den Arien ihre Muttersprache beibehielten; nach und nach aber, als die Zahl der einwandernden Italiener sich mehrte, sang man die Opern ganz italienisch. Im Jahre 1711 erschien endlich Händel mit seinem *Rinaldo* auf dem Theater am Heumarkt, 1712 mit dem *Pastor fido* und dem *Teseo*, und mit dem Jahre 1720 beginnt die reich belebte Glanzperiode der italienischen Oper in London, von welcher weiter unten bei Gelegenheit von Händels Kunstschaffen noch die Rede sein wird. Nur ein englischer Musiker möge hier noch genannt werden, Henry Carey, um 1695 geboren, genialer Dichter und Componist ächt volksmässiger Balladen und Balladenopern. Dass auch die Melodie *God save the King* von ihm herstammt, hat Chrysander (Jahrbücher I, 286 ff.) nun mit unzweifelhafter Bestimmtheit nachgewiesen; seine schöne Abhandlung über diesen trotz Armuth und Elend immer braven und liebenswürdigen Musiker, den er „die Krone des englischen Minstrelgesanges" nennt, ist mit zahlreichen, frischen, frohsinnigen und schönen Melodien desselben geschmückt. Carey starb 1743, indem er, wie man glaubt, „in einem Augenblicke völliger Hoffnungslosigkeit, Verarmung und Verzweiflung Hand an sich selbst gelegt und so einem Leben ein Ende gemacht, welches ohne Makel geführt war." Eine „Stellung in der Musikgeschichte" hat er sich nicht errungen, wohl aber einen Platz in den Herzen seines Volkes und Aller, die seine Lieder kennen. — Von der deutschen Oper dieser Periode handelt das nächste Capitel.

XV.

Die Oper zu Hamburg.

Die erste deutsche Orginaloper ging am 2. Januar 1678 zu Hamburg in Scene. Unternehmer waren eine Anzahl wohlhabender Bürger mit dem Rechtsgelehrten und nachmaligen Rathsherrn Gerhard Schott, dem Licentiaten Lütjens, und dem berühmten Organisten an St. Catharinen, Johann Adam Reinken an der Spitze. Die Mitthätigkeit der beiden letzteren hatte jedoch nicht viel auf sich, dauerte auch nur sieben Jahre; Schott war von Anfang an die Seele der ganzen Sache und blieb es auch bis zu seinem im Jahre 1702 erfolgten Tode.

Die Zeit des sechszigjährigen Bestehens der alten Hamburger deutschen Oper zerfällt in drei Perioden, in die der ersten Entwickelung, bis etwa 1692; der Blüthe, bis zum Tode ihres Directors Schott; und des Verfalls, bis zu ihrem Erlöschen im Jahre 1738. An keinem andern Orte tritt das ganze Schicksal der alten deutschen Oper mit solcher Anschaulichkeit hervor wie zu Hamburg, eine Geschichte der Hamburger Oper ist so ziemlich eine Geschichte der alten deutschen Oper überhaupt. Kein Ort war geeigneter sie rascher und freier emporkommen zu lassen — dass dies zu rasch geschah und dass sie zu hitzig emporgetrieben wurde, bereitete freilich von vorneherein ihren Verfall vor.

Bei aller Bewegtheit erscheint das Hamburger musikalische Leben jener Zeit doch wohlgesichert, weil von bürgerlicher Freiheit und grossem Wohlstande getragen. Neben dem Erwerbe blieb Raum für die Kunst, besonders die Musik, und die Tonkünstler, deren es damals, namentlich an tüchtigen Organisten und Instrumentisten, eine ziemliche Anzahl in Hamburg gab, standen im höchsten Ansehen.

Wurde doch der zum Nachfolger des verstorbenen Thomas Selle als Stadtcantor erwählte Bernhard, ein Schüler des alten Schütz, und Vicecapellmeister zu Dresden, bei seiner Ankunft in Hamburg von den Vornehmsten der Stadt in sechs Kutschen, den berühmten Orgelspieler Weckmann von St. Jacobi an der Spitze, eingeholt; sie fuhren ihm bis Bergedorf entgegen. Weckmann war auch ein Schüler von Schütz und, bevor er an Stelle des 1654 verstorbenen Ulrich Cernitz bei St. Jacobi angestellt wurde, Hoforganist in Dresden. Als er mit noch drei anderen Mitbewerbern um seine Hamburger Organistenstelle Probe spielte, stellte man ihm vorzugsweise allerhand verfängliche Aufgaben, damit er die andern nicht gar zu sehr überwiegen möge. Er wickelte sich aber überall mit so viel Geschick heraus, dass er seine Examinatoren beschämte. Diese waren lauter Hamburger Musiker: neben dem damals noch lebenden Stadtcantor Selle, der Rathsmusikant, Capellmeister, berühmte Violinspieler und Componist geistlicher Melodien Johann Schop, die Organisten Heinrich Scheidemann (ein Schüler des Sweling) von St. Catharinen, ferner Johann Olffen von St. Peter und Johann Prätorius von St. Nicolai — alles Männer, deren Namen zu ihrer Zeit einen guten und weit reichenden Klang hatten. Johann Adam Reinken ist noch heutigen Tages jedem bekannt, der um das Orgelspiel jemals etwas sich gekümmert hat. Man war stets bemüht, tüchtige Künstler nach Hamburg zu ziehen, und wer konnte, folgte solchem Rufe. Selbst der Altmeister Schütz dachte nur an Hamburg, als er bei einer Bitte um Pensionirung 1651 den Wunsch aussprach, „eine fürnehme Reichs- und Hansastadt zu seiner letzten Herberge auf dieser Welt erwählen zu dürfen.“ Dabei hatten die Musiker vollauf, um entweder etwas zurückzulegen oder ganz munter zu leben, was freilich die meisten vorzogen. Sparte sich Händel doch eine Summe zu seiner italienischen Reise; Mattheson errichtete Haus und Hof, schenkte der abgebrannten Michaeliskirche noch bei Lebzeiten etliche vierzigtausend Mark baar Geld zu einem neuen Orgelwerke „und dachte noch ein mehres *per codicillum*, auf verschiedene Art zu thun;“[1]) daneben blieb ihm aber noch immer genug für ein Paar Reitpferde, feine Kleidung und den Rathskeller. Keiser spazierte mit zwei Bedienten in „Aurora-Liberey“ einher, vorausgesetzt, dass seine Tasche nicht gerade durch andere Bedürfnisse zu sehr in Anspruch genommen, oder sonst Ebbe eingetreten war. Dazu hörte man nirgend mehr und bessere Musik. Auswärtige Künstler setzten eine Ehre darein, ihre Werke von dem grossen *Collegium musicum*, welches im Reventer oder Refec-

1) „Händel's Lebensbeschreibung“ (von Mainwaring), deutsch von Mattheson Hamburg 1761, S. 25.

torium des Domes gehalten wurde, aufgeführt zu sehen; es wurden die besten Stücke aus Rom, Venedig, München, Wien und Dresden verschrieben, ja, dieses Collegium genoss eines so ausgebreiteten Rufes, dass die angesehensten Componisten ihre Namen ihm einzuverleiben suchten. Weckmann hatte es 1668 gestiftet und auch Bernhard ihm eine Zeit lang vorgestanden. Wenn es übrigens grosses Collegium genannt wird, so darf man es doch nicht etwa mit heutigem Maassstabe messen; im Vergleich zu den Concertinstituten unserer Zeit kommen die damaligen Anstalten dieser Art, hinsichts der Anzahl ihrer mitwirkenden Tonkünstler, kaum in Betracht. Neben den öffentlichen Musikeinrichtungen fehlte es auch nicht an guten Privatconcerten; Bernhard sagte zwar, als er 1674 nach Dresden an die Stelle seines verstorbenen Meisters Schütz zurückberufen wurde: „die Musik hätte nunmehr 14 Jahre lang in Hamburg geblüht, nun werde sie fallen.“ Doch geschah das noch lange nicht, wennauch die Oper eine andere Bewegung und Haltung in die Musikverhältnisse brachte; denn das Hamburger Musiktreiben zog, wie wir bald sehen werden, nach wie vor bedeutende Künstler herbei. Und mit den Poeten und Schöngeistern war es wie mit den Musikern bestellt, auch sie waren zahlreich vertreten. Fehlte es auch an einem Dichter, wie die Oper seiner zur festen Begründung bedurft hätte, so doch nicht an zahlreichen Poeten, die ihren brauchbaren Vers machen und dem Musiker in die Hände arbeiten konnten. Uebrigens machte die damalige Oper in ihrer phantastischen Zerfahrenheit bei weitem geringere Ansprüche an die Dichter als das Drama, weshalb man denn auch mit solcher Hast auf die Oper sich warf, dass nach Gottsched's Rechnung um 1700 nicht weniger als 10 bis 12 Operndichtungen auf ein Schauspiel kamen. Damals hoch angesehene Männer, wie Lucas von Bostel, nachher Syndicus und Bürgermeister; Postel, Bressand; Hunold, unter dem Dichternamen Menantes; Barthold Feind; der nachmalige sächsische Hofpoet Ulrich König; ausserdem eine ganze Schaar kleinerer und unter diesen allerdings auch höchst unreine Geister wie Hinsch, Feustking und andere, producirten die Operndichtungen massenhaft. Der berühmte Licentiat Brockes dichtete zwar nicht für die Bühne, doch aber für Musik, und seine Passion erfreute sich einer solchen Schätzung, dass sie von Keiser, Mattheson, Händel und Telemann nach einander in Musik gesetzt wurde (S. 337).

An einem guten Boden und den besten Vorbedingungen zum Wachsen der neuen Kunstgattung gebrach es in Hamburg demnach keineswegs. Und auch die Gegnerschaft mancher Geistlichen, welche diese Neuerung, als die Sittlichkeit beeinträchtigend, im Keime ersticken wollten, vermochte nicht ihre Entwickelung zu hemmen. Anton Reiser, Pastor an St. Jacobi und ein Freund Spener's, predigte zuerst gegen das Theater,

nachher unter andern auch der Magister Scheele. Noch heftiger aber entbrannte der Streit, als mehrere Anhänger Spener's nach Hamburg kamen, wiewohl Spener selbst weit weniger streng und entschieden urtheilte. Namentlich eiferte Johann Winkler lebhaft gegen die Oper, fand aber in ihrem Vertheidiger Johann Friedrich Mayer einen standhaften Gegner. Indessen, das Ministerium hatte seine Genehmigung ertheilt und die Oper fasste Fuss im Volke, trotz aller, von rhetorischen Wasserfluthen begleiteten Kanzelungewitter, und in massenhaft verdruckten Papierballen dagegen geschleuderten Bannsprüche. Es dauert sogar nicht lange, bis wir einem achtbaren Geistlichen selbst unter den Operndichtern begegnen, Heinrich Elmenhorst, Prediger zu St. Catharinen und Verfasser schöner geistlicher Lieder. Schon zur zweiten und den folgenden Opern soll er vieles beigetragen haben, wenigstens aber meint Mattheson den Dichter der 18. Oper *Charitine* (1681) mit Gewissheit in ihm vermuthen zu dürfen[2]).

Vorläufig erscheint das Hamburger deutsche Singspiel zwar nur als Nachahmung dessen, was in Italien bereits vor mehr als 50 Jahren, und in Paris nach italienischem Vorbilde auch schon seit 1645 ins Werk gerichtet war. Doch konnte nicht ausbleiben, dass der deutsche Volksgeist dieser fremdländischen Errungenschaft, sobald sie auf deutschem Boden festen Fuss fassen sollte, sein eigenthümliches Gepräge aufdrücken musste. Die Hof- und Festoper brauchte die Bedürfnisse des Volkes nicht zu berücksichtigen, da sie ihm gänzlich fern blieb; wo das Volk aber, wie im öffentlichen Schauspielhause, zu Gericht sass, war man genöthigt, auch seine Wünsche anzuhören. Und waren diese Wünsche auch nichts weniger als jederzeit von geläuterten Kunsteinsichten getragen, so waren sie doch wenigstens nicht durch die Hofetiquette gemaassregelt, sondern Product nationaler Empfindungen, deren Kundgebung durch keine allersubmisseste Devotion zurückgehalten wurde — das Volk wollte auf der Bühne verkörpert sehen, nicht was hoffähig war, sondern was in ihm und in seinen Anschauungen lebte. Dass hierbei von vorneherein freilich die stärksten Widersprüche nicht ausbleiben konnten, lag in der Natur der Verhältnisse. Der grösste Uebelstand war der, dass keiner der Poeten, die für die deutsche Opernbühne arbeiteten, wirklich hinlängliches Genie hatte, um die Wünsche des Volkes in eine richtige Bahn zu lenken, und durch sinnvolle Gestaltung nationaler Stoffe den gebildeten und nie-

2) Näheres über den Opernkampf der Geistlichkeit sowie auch über die Hamburger geistlichen Opern hat Dr. Geffcken im 3. Bande der Zeitschrift für Hamburgische Geschichte, Hamburg 1851 gegeben.

deren Ständen einen gemeinsamen Zielpunkt für die Vereinigung ihrer beiderseitigen Interessen zu bieten. Aus Mangel eines solchen Dichters kam es nun bald dahin, dass den feineren Kennern, welche etwa an Keisers *Iphigenia* und *Klytemnestra* Wohlgefallen fanden, der Volkshaufe gegenüber stand, dessen Geschmack eine weit bessere Kost beanspruchte und Stücke wie etwa *Störtebecker und Gödge Michaels* (1701), worin verschiedene male auf der Bühne geköpft wird und Kälberblut in Strömen sich ergiesst, entschieden vorzog. Indem beide Theile ihre Rechte hatten und geltend machten, konnten freilich die meist der griechischen und römischen Götter- und Heldensage entnommenen Opernstoffe, welche auch die deutsche Bühne beherrschten, schwerlich an Einheit gewinnen durch Beimischung eines deutsch volksthümlichen Elements, welches nicht immer den höchsten Regionen entstammt war. Es kam leider bald dahin, dass Rohheit und platte Trivialität, verbunden mit äusserlichem Glanz und ungeheurem Spectakel, den Verfall der Oper herbeiführten, bevor noch zur Entwickelung gekommen, was davon der Entwickelung thatsächlich werth war. Es musste eben gleich von vorneherein zu vielen Ansprüchen genügt werden, ohne dass man etwas Allgemeingültiges von wirklicher Bedeutung zu bieten vermochte. Daher gab es nicht nur geistliche, geschichtliche, mythologische, heroische, schäferliche und Possenopern in buntestem Gemisch, sondern man mengte noch obenein diese Arten durcheinander, die Posse drängte sich in die ernste und sogar in die geistliche Oper, die Götter, Göttinnen und Heroen der Sage und Mythologie wurden zu verliebten Schäfern und Schafen im ächten Rococostil. Als wirklich gesund und von innerlicher Natur erscheint zwar die Neigung zum geistlichen Musikdrama, welches, als ein Nachklang der geistlichen Schauspiele und Mysterien, in den ersten fünfzehn Jahren des Bestehens der Hamburger Oper gepflegt wurde: das Volk wollte eben dem, was ihm doch immer noch besonders am Herzen lag, auch auf der Bühne wenigstens eine gleiche Berechtigung mit der völlig bedeutungslos ihm gegenüberstehenden heidnischen Mythologie zugestanden sehen. Allein die Dichtungen gerade der geistlichen Oper blieben von einer würdigen Behandlung der Stoffe so himmelweit entfernt und standen der Form nach so tief noch unter der heroischen und selbst unter der Possenoper, dass sie in solcher Weise unmöglich gedeihen konnte. So sehr Geschmack und Sitte auf dem Theater auch verwilderten, so schreckte man allmälig doch zurück vor einer Behandlung der heiligen Geschichte, welche von arger Profanation eben nicht weit

entfernt blieb. An einer Kraft, welche ihr eine würdigere Gestalt zu geben vermocht hätte, fehlte es aber der geistlichen Oper ebensowohl, als es an einem Dichter für nationale und andere allgemeingültigere Stoffe mangelte. Zu einem fertigen Ganzen konnte daher die alte deutsche Oper in Hamburg noch nicht sich abrunden; aber ihr ganzer Verlauf war reich an Anregung und Belehrung für eine spätere Zeit, und nicht minder reich an interessanten und schönen Erscheinungen im Einzelnen, wennauch die tiefsten Schlagschatten dem lebhaft gefärbten Bilde des ganzen Treibens keineswegs fehlen.

Die Eröffnung der Opernbühne auf dem Gänsemarkt, deren Anstalten gleich von vorneherein ziemlich glänzend gewesen zu sein scheinen, erfolgte mit einem geistlichen Singspiele *Adam und Eva* oder *der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch.* Den Text lieferte der kaiserlich gekrönte Poet Richter, die Musik der Capellmeister Johann Theile, die Tänze hatte Mr. de la Feuillade eingerichtet und Kamphausen die Decorationen gemalt.

Die Bühne stellt zu Anfang eines das Stück einleitenden Vorspiels das Chaos vor, die vier Elemente erscheinen und zertheilen es, wobei sie Wechselgesänge halten. Das Feuer bittet endlich die Edlen der Stadt um hohe Gunst für das anzustellende Spiel. In der ersten Handlung stösst ein Engel den Lucifer in den Abgrund; Gott Vater mit dem Engelchore schwebt in der grossen Machina hernieder und erschafft den Adam, nachher auch die Eva. Im 2. Act tobt Lucifer in der Hölle und ruft die Teufel zusammen, die sich gegenseitig mit *Monsieur* anreden; Sodi, der Teufel der Heimlichkeit, geht in Schlangengestalt zur Erde und verführt die Eva; Teufels- und Engelchöre mischen sich ein, an allegorischen Gestalten fehlt es eben so wenig wie an dem Heilande, der den gefallenen Menschen wieder in den Gnadenschooss aufnimmt. — Die übrigen auf der Hamburger Bühne noch gegebenen geistlichen Opern sind *Michal und David* 1679, und in demselben Jahre *die Maccabäische Mutter mit ihren sieben Söhnen,* worin eine lustige Person vorkommt; nämlich der abtrünnige Jude Javan, der bei jeder Gelegenheit an Schinken und Wurst sich erquickt und seinen ehemaligen Glaubensgenossen ihren Wohlgeschmack anpreist. Ferner *Esther* 1680, worin die Tugend als nothwendige Trägerin und untrennbare Verbündete der Schönheit gefeiert wird. In der *Geburt Christi* 1681 erscheinen neben den Personen der Schrift, Apollo und die Priesterin Pythia, welche letztere über die Geburt des Heilandes und den Sturz des Heidenthums ganz ausser sich ist. In *Kain und Abel* 1698 kommen unter andern die vier Winde zusammen und beschliessen gegen Kain's Geschlecht zu wüthen, worauf sie mit einem Tanze sich divertiren. Die göttliche Liebe erscheint wiederholt in

einer Maschine, um die Mutter Kain's zu trösten und ihm selbst zuzureden; als er nachher den Abel erschlagen hat, statten die drei Furien in der Hölle Bericht ab. In solcher, an die alten Mysterien erinnernden wennauch etwas modernisirten Weise, sind diese Hamburger geistlichen Opern gehalten; dass aber die Modernisirung wenig oder nichts von Verfeinerung und Veredlung der Form mit sich führte, sondern den geistlichen Opern der damaligen Zeit die Rohheit der alten Schauspiele in reichem Maasse anklebte, sieht man noch beispielsweise aus einer geistlichen Oper des am sächsischen Hofe sehr beliebten Dedekind, der *sterbende Jesus:* Die Kreuzigung wird mit Umständlichkeit vollzogen, und Satan singt nicht nur die letzten Worte des sich erhängenden Judas im Echo nach, sondern packt auch die Eingeweide desselben, als die ausfahrende Seele ihm den Leib zersprengt, in einen Korb zusammen und singt eine Arie dazu. Die Erfindung auch in den Hamburger geistlichen Stücken ist ohne allen dichterischen Geist, die Sprache schwülstig und gespreizt, die Allegorie meist sehr gezwungen. Zu jenen Rohheiten aber musste die alsbald hoch steigende Pracht der Bühne um so schreiender contrastiren; das Decorations- und Maschinenwesen entwickelte sich sehr schnell; der Poet Feind rühmt die Pracht des Hamburger Theaters als ausserordentlich, für eine einzige Decoration, den Salomonischen Tempel, gab man 15,000 Thaler aus. Die obere Abtheilung der Bühne konnte, noch im Anschlusse an die alte dreistöckige Mysterienbühne mit Himmel, Erde und Hölle, auf- und niederschweben; die Seitenscenen konnten 39 mal, die Mittelvorstellungen aber 100 und etliche mal wechseln. In *Cara Mustapha* oder *die Belagerung von Wien* kommen nicht weniger als 48 Decorationen und Maschinen vor; im *Nebukadnezar* von Hunold fanden 11 Veränderungen der Scenerie statt; darunter enthielt eine den glühenden Ofen, in den die drei Männer geworfen wurden; eine andere war eine wüste Haide mit vielen wilden Thieren und unter ihnen Nebukadnezar an Ketten, mit Adlerfedern und grossen Klauen bewachsen. Ausserdem treten in dieser Oper 11 fürstliche Personen auf, ferner Zauberer und Sterndeuter, ein Engel, eine Stimme vom Himmel etc. Neben dem Gesange und der Decoration war es vorzugsweise auf den Tanz abgesehen, alles musste tanzen, die Weiber, die Teufel, in Kain und Abel die Winde, die Kameeltreiber; in der *Geburt Christi* tanzen die Bauern, als sie zu Bethlehem die Contribution bezahlen müssen.

Die Componisten, welche für die Hamburger Oper während ihrer ersten Periode arbeiteten, sind: der schon genannte Johann Theile, von dem in demselben Jahre eine zweite Oper, *Orontes,* und 1681 noch eine dritte, die *Geburt Christi,* zum Vorschein

kamen. 1685 wurde er Capellmeister in Braunschweig an Stelle des berühmten Joh. Rosenmüller, dann zu Merseburg, und starb zu Naumburg 1724. Er war ein achtbarer Contrapunktist und Harmoniker, namentlich stark in Fugen und Kirchensachen. Johann Wolfgang Franck, eigentlich ein Hamburger Arzt, aber zugleich geschickter Tonsetzer, der auch schöne Melodien zu Elmenhorstischen geistlichen Liedern hinterlassen hat. Mattheson nennt ihn immer nur den *Capellmeister* Franck. Seine erste Oper, *die wohl und beständig liebende Michal*, betrat 1679 die Hamburger Singbühne, und ihr folgten in demselben Jahre noch drei, und bis 1686 noch zehn andere. Auch der angesehene Violinist, Claviermeister und Orgelspieler Nicolaus Adam Strungk, 1678 vom Rathe zur Direction der Musik nach Hamburg berufen, brachte bis 1683 neun Opern zum Vorschein; darauf wurde er Capellmeister des Churfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, doch reclamirte ihn Ernst August von Hannover als Landesunterthan (Strungk war 1640 in Celle geboren), machte ihn zum Kammerorganisten, Domherrn und Canonicus, nahm ihn auch nach Italien mit, wo Strungk durch seine Teufelskünste, welche er auf der Violine losliess, den Corelli so in Erstaunen setzte, dass er gesagt haben soll, wenn er ein Erzengel *(Arcangelo)* sei, müsse Strungk der Erzteufel sein. Dann ging er nach Wien, wurde 1688 zu Dresden erst Vicecapellmeister und nach Bernhard's Tode 1692 dessen Amtsnachfolger als wirklicher Capellmeister. In Leipzig hat er darauf unter dem Schutze Johann Georg's IV eine Oper gegründet, auch mehreres für die Bühne geschrieben, und ist daselbst 1700 gestorben. Auch Johann Philipp Förtsch, der, ähnlich wie Franck, heute Arzt und morgen Capellmeister war, und J. G. Conradi lieferten eine Anzahl Opern; von letzterem sagt Mattheson, „dass er das Seinige nach damaliger Art auch gut genug verrichtet habe" (Ehrenpforte, 189).

Doch wurde das alles anders und ein viel frischerer Trieb kam in das ganze Opernwesen, als Kusser und bald nach ihm auch Reinhard Keiser der Hamburger Singbühne sich zuwandten. **Johann Siegmund Kusser** (Cousser), ein genialer, vortrefflicher Musiker, wurde 1693 Capellmeister, übernahm gemeinschaftlich mit Kremberg an Stelle des zeitweilig abtretenden Schott die Direction[3]), und brachte mehrere Opern von seiner Composition *(Erindo, Porus, Pyramus und Thisbe, Scipio Africanus)*

3) Welche 1696 aber wieder von Schott weiter geführt wurde.

auf die Bühne. Mehr aber noch als durch seine Musik wirkte er segensreich durch Einführung einer strafferen Disciplin und einer besseren italienischen Schreib- und Singart — letzteres insbesondere mit Hülfe Steffani'scher Opern, welche in dieser Hinsicht schon als Muster gelten konnten und von ihm auf die hamburgische Bühne gebracht wurden. Mit der Gesangskunst sah es hier höchst kläglich aus. Von Castraten (Capaunen, wie Mattheson sie nennt) blieb man, vereinzelte Gastspiele ungerechnet, glücklich verschont; aber man konnte doch nicht aus der Erde zaubern, was einer längeren Entwickelung bedurfte, und gute Sänger waren weder so schnell herbeizuschaffen, noch zu bilden. Daher musste man nehmen, was man eben bekommen konnte, und so steckten denn hinter der Maske olympischer Gottheiten und Heroen, Schuster und Schneider, verlaufene Studenten und allerhand Vagabunden, die etwas Stimme hatten oder auch nicht; Christian Rauch, Schott's erster Opernnarr, Magister der Philosophie, war ein verlaufener Jesuit. Die Beherrscherinnen des Fisch- und Gemüsemarktes nebst den Priesterinnen der Venus vulgivaga, figurirten als antike Göttinnen und Königinnen[4]. Einem solchen Personale gegenüber musste es selbst einem Manne von so seltener Dirigentenfähigkeit wie Kusser schwer werden, etwas auszurichten. Aber er setzte mit Zorn und Freundlichkeit durch, was nur irgend sich durchsetzen liess, alle Sänger mussten bei ihm noch einmal anfangen zu lernen. Mattheson sagt, es hätte seines Gleichen als Capellmeister nicht mehr gegeben, und am Schlusse seines Vollkommenen Capellmeisters (S. 490 f.) stellt er ihn als Ideal eines solchen hin[5]. An einem andern Orte (Ehrenpforte 146) vergleicht er ihn

4) Allmälig tauchen auch Sänger und Sängerinnen auf, die mit mehr Achtung zu nennen sind; darunter Mattheson, der ein brauchbarer Tenorist fürs dramatische Fach war; die Demoiselles Rischmüller und Schober, Reinhard Keiser's Frau und Tochter, vor allem aber Demoiselle Conradi, gleich ausgezeichnet durch Schönheit und herrliche Stimme. Aber selbst diese war so unwissend auch in den allernöthigsten musikalischen Dingen, dass sie kaum eine Note kannte und Mattheson ihr so lange alles vorsingen musste, bis sie es auswendig behalten hatte.

5) „Der ehemalige Wolffenbüttelsche Capellmeister, J. S. Cousser, besass in diesem Stücke eine Gabe, die unverbesserlich war, und dergleichen mir noch nie wieder aufgestossen ist. Er war unermüdet im Unterrichten; liess alle Leute, vom grössesten bis zum kleinsten, die unter seiner Aufsicht stunden, zu sich ins Haus kommen; sang und spielte ihnen eine jede Note vor, wie er sie gern herausgebracht wissen wollte; und solches alles bey einem jeden ins besondre, mit solcher Gelindigkeit und Anmuth, dass ihn jedermann lieben und für treuen

mit dem florentinischen Maler Andrea del Sarto; gerade wie dieser des Raphael und Giulio Romano Art im Malen, hätte Kusser die Art und Weise eines jeden Tonmeisters bei Aufführung ihrer Musikwerke auf das Genaueste zu treffen gewusst. Leider war Kusser ein unruhiger Geist, den es nirgend, auch nicht in den besten Verhältnissen, lange duldete. In Deutschland gab es nicht gut einen Ort, an dem er sich nicht umgesehen hätte. Früher war er als Instrumentalcomponist und Virtuos viel herumgekommen und in mehreren Capellen angestellt gewesen, auch in Braunschweig und Wolfenbüttel, wo er als Capellmeister eine Anzahl Opern für die dortige Bühne geliefert hat; in Paris gewann ihn Lully ausserordentlich lieb, deshalb hat er es daselbst auch mit am längsten, nämlich ganze sechs Jahre, ausgehalten. Aus Hamburg verschwand er auch bald wieder, schon 1697, wenigstens ist in diesem Jahre seine letzte Oper, *Jason*, aufgeführt worden. Darauf ist er noch zweimal in Italien gewesen, dann nach England hin verschlagen und endlich in Dublin 1726 hochangesehen als Capellmeister gestorben. In Hamburg aber war sein Wirken, wenn auch kurz, so doch erfolgreich, und schuf einen empfänglichen Boden, in welchem die Saat, die ein als Componist noch viel höher Begabter nunmehr reichlich auszustreuen begann, manche schöne und anmuthige Blüthe bringen sollte.

Reinhard Keiser nämlich, um 1673 in der Leipziger Gegend geboren, liess sich bereits ein Jahr nach Kussers Ankunft (1694) in Hamburg nieder und wurde in Kurzem der Held des Tages durch sein frisches naturwüchsiges Genie. Er trug die Begabung in sich, die Oper zeitweilig zu grossem Glanze zu erheben, und hätte er neben seinem musikalischen Talente die sittliche Kraft besessen, welche Grundlage alles dessen sein muss, was dauernd bestehen soll, so wäre auch sein Wirken für die Oper in demselben Maasse nachhaltig gewesen, als es zeitweilig belebend war. Seine musikalische Begabung war so reich, dass er ohne Anstrengung alles ihm Vorauf-

Unterricht höchst verbunden seyn musste. Kam es aber von der Anführung zum Treffen und zur öffentlichen Aufführung, oder Probe, so zitterte und bebte fast alles vor ihm, nicht nur im Orchester, sondern auch auf dem Schauplatze: Da wuste er manchem seine Fehler mit solcher empfindlichen Art vorzurücken, dass diesem die Augen dabei offt übergingen. Hergegen besänfftigte er sich auch alsofort wieder, und suchte mit Fleiss eine Gelegenheit, die beigebrachte Wunden durch eine ausnehmende Höfflichkeit zu verbinden. Auf solche Weise führte er Sachen aus, die vor ihm niemand hatte angreiffen dürfen. Er kan zum Muster dienen.“

gegangene verdunkelte und alles Gegenwärtige mit einem Schlage für sich gewann. Seine Productivität erscheint unglaublich. Er hat etwa 120 Opern geschrieben, was man in Betracht der Masse nur schätzen kann, wenn man sich erinnert, dass die damaligen Opern 40, 50 und mehr Arien enthielten, daneben Arioso's, Accompagnato's, eine Menge Recitative, auch Duette (Terzette seltener) und hie und da auch Chöre. Auch in der deutschen ernsten Oper wurde alles gesungen, der gesprochene Dialog war nur in der komischen seit 1686 aufgekommen. Die bedeutendsten von Keisers Opern gingen von der Hamburger Bühne aus über die grössten Theater Nord- und Mitteldeutschlands, einige drangen sogar nach Paris vor, was damals viel sagen wollte. Allerdings fand man hier nicht grosses Wohlgefallen daran, wie denn überhaupt deutsche Operncomponisten vor Händel's Zeit im Auslande nicht viel Boden erringen konnten. Dies lag darin, dass in Absicht auf dramatische Wirkungen die französische, und hinsichts alles dessen, was Gesangskunst betraf, die italienische Oper der deutschen noch weit überlegen waren. Zwar gelang es Keiser, in den Geist des Stoffes einzudringen, auch manche Verstärkung des Ausdrucks hat er gefunden, der Strom seiner Melodie schien niemals versiegen zu können, und im Recitativ war er Meister; zu einer wirklichen dramatischen Gestaltung im Grossen aber gelangte er demungeachtet doch nicht, auch seine Formen blieben klein und liedartig, fast ebenso klein wie die französischen. Viel über den Fortschritt in der Kunst zu denken und ihre verdeckte Spur zu suchen, war überdies seine Art nicht; was er Vortreffliches hatte, das hatte er von der Natur, deren Züchtling Telemann in einem Sonett ihn nennt. Und von ihr hatte er freilich einen so grossen Vorrath an neuer, schöner und feuriger Musik, dass er viele Jahre damit ausreichen konnte, ohne ihn zu erschöpfen. „Was er setzte, das sang (nach Mattheson's Urtheil) alles aufs Anmuthigste, gleichsam von sich selbst, und fiel so melodisch, reich und leicht ins Gehör, dass man's fast eher lieben als rühmen mochte.“ Scheibe (krit. Mus. 1745 S. 763) sagt von ihm: „Keisern seine Sätze sind galant, verliebt und zeigen alle Leidenschaften, deren Gewalt das menschliche Herz am meisten unterworfen ist. Wir sehen also an ihm die Melodie in ihrer natürlichen und wesentlichen Gestalt. Sie ist feurig ohne Zwang und die Liebe selbst.“ „Und wenn man auf dem natürlichen historischen Wege, nämlich auf dem Gange durch Deutschland im 17. Jahrhundert, endlich bei Keiser anlangt“, bemerkt Chrysander (Händel I, 80), „so überkommt Einen plötzlich das Gefühl des Frühlings:

seine Töne sind wirklich gestaltet wie die ersten Blüthen der neu erwachenden Natur, ebenso zierlich klein und behende, ebenso verwelklich und von derselben untadeligen Schönheit. Aber an dem Säewerk, welches zur selbigen Zeit in Hoffnung reicher Garben herrlich aufging, hat er allerdings wenig Theil.“ Ihm fehlte der Drang nach Veredlung seiner Begabung im Interesse der Kunst, und indem seine ganze Sittlichkeit auf eine „galante Tugend“ sich beschränkte, kreiste er auch mit aller Behaglichkeit in dem Strudel der Hamburger Poeten, Musiker und Schöngeister, so dass er sich nachsagen lassen musste, „er führe′ sich zuweilen mehr als ein Cavalier denn als ein Musikus auf.“ Dass er auch sehr vernünftige Gespräche zu führen vermochte, gesteht ihm selbst Mattheson zu, vorausgesetzt, dass Wein und Liebe ihm nicht in den Weg kamen, was aber doch ziemlich oft geschehen zu sein scheint. Wie er im Leben wohl als Mann von Welt, nicht aber als Mann im eigentlichen Sinne des Wortes auftrat, so begnügte er sich auch in der Kunst mit demjenigen Grade von Vollkommenheit, der eben auch nur den Vorstellungen seiner Zeitgenossen die Waage hielt. Dies genügte, um ihn am Hamburger Opernhimmel eine Zeit lang als helles Meteor erscheinen und glänzen zu lassen, dessen Strahlen jedoch nicht weit über den Gänsemarkt hinaus reichten, und auch selbst in ihrem eigenen Kreise vor dem ächten Sonnenlichte, welches Händel für eine kurze Zeit über die Hamburger Bühne ausgoss, viel an Glanz verloren. Die Kunst im Grossen und Ganzen hat er ebensowenig gefördert, wie der Hamburger Bühne eigentlich dauernd genützt oder sie vor dem Verfalle bewahrt; er ging vielmehr mit ihr abwärts und schämte sich endlich nicht, sein reiches Talent im Dienste der allergemeinsten Posse zu erniedrigen. Seine 107. Oper, *die Hamburger Schlachtzeit* (1725), enthielt solche Anstössigkeiten, dass der Senat sie nach einmaliger Aufführung verbieten und die Anschlagzettel durch einen niederen Gerichtsdiener herunter reissen liess. Und neben solchen Herrlichkeiten hat er eine Menge Kirchenmusiken gemacht, viele „ausbündige Oratorien im Dom erschallen lassen“, auch „das Leiden Christi vielmal in die beweglichste Musik gebracht und auf's Erbaulichste aufgeführt.“ Seine Leichtigkeit im Arbeiten musste zur Leichtfertigkeit ausarten. Mattheson (Vollk. Capellm.) vergleicht seine Opern-Intraden, deren Wesen er als „hüpfend und leicht bekleidet“ bezeichnet, mit den Kirchen-Sonaten Rosenmüllers, und sagt, wenn letztere ihm wie frische blaue Elblächse vorkämen, so Keisers Intraden „wie im Rauche vergüldete Fleckheringe aus der Ostsee, welche die Zunge

kitzeln, und deren derbes Wesen Lust zum Trunke erweckt.“ In seinem ersten Orchester aber nennt er ihn nichtsdestoweniger „*le premier homme du monde*“ und behauptet in der Ehrenpforte (S. 129) „es sei zur Zeit, da Keiser blühte, kein Componist gewesen, der, absonderlich in zärtlichen Singsachen, so natürlich, so fliessend, so anziehend und, was das meiste, zuletzt noch so deutlich, vernehmlich und rhetorisch gesetzt habe als eben er“. Von 1703 an, von wo der Verfall der Hamburger Oper allmälig sich vorzubereiten beginnt, war Keiser mit einem Gelehrten Namens Drüsike vier Jahre lang selbst Opernpächter. „Da ging es in *floribus*“ mit dem Sänger und Componisten Grünwald und dem nachmaligen Darmstädter Capellmeister Graupner, der 1706 mit nicht ganz zwei Thalern in der Tasche nach Hamburg gekommen war, glücklicherweise aber den eben leer gewordenen Platz am Flügel erobert hatte. Das Glück aber irrte flüchtig umher, man konnte mit der Rechnung nicht fertig werden, Drüsike hörte auf zu bezahlen und verschwand aus dem Gesichtskreise der Hamburger. Keiser aber wusste noch durch seine Noten sich zu helfen; er verlor sich für ein Jahr nach Weissenfels und erschien dann wieder 1709 und -10 mit sieben neuen Opern, die in einer Reihe auf die Bühne kamen, worauf er dann seinen Staat mit den „zwei Bedienten in Aurora-Liberey“ wieder aufnehmen konnte.

Deshalb aber, weil es dem, der die beste Stütze der Hamburger Oper hätte sein müssen, zwar nicht an Genie, doch an sittlichem Halte, seinen Collegen aber eigentlich an beidem fehlte, begann die Oper 1703 von der Höhe, auf die sie so schnell hinaufgetrieben war, wieder herunter zu sinken. Die geistlichen Schauspiele waren seit 1692 von der Bühne verschwunden, was, unerachtet ihrer des Gegenstandes ganz unwürdigen Form, immerhin zu bedauern war, insofern sie durch ihren Stoff schon eine gewisse Volksthümlichkeit behaupten mussten, und durch ihren Inhalt wenigstens vor einer so totalen Entartung und Abwendung von allem Schicklichen, wie nun über die Oper hereinbrach, geschützt waren. Nun theilte die antike Götter- und Heldengeschichte mit der Posse allein die Opernbühne; jene aber wäre dem Volke ganz ungeniessbar geblieben, wenn man sie ihm nicht mundgerecht gemacht hätte, worunter jede Spur von idealem Gehalt ihr völlig abhanden kam; in der Posse aber zeigte sich das Volksthum erst vollends nicht von seiner edelsten Seite, denn sie artete immer mehr in niedrige Pöbelhaftigkeit aus.

Das im Volke lebende Bewusstsein davon betäubte man durch das

eitelste Schaugepränge und die schärfsten Reizmittel. Der Spectakel auf der Bühne wurde ungeheuer; man sah und hörte ganze Schlachten mit Kanonendonner, Himmel und Hölle im Kampfe mit prasselnden Feuerwerken, Teufeln, feuerspeienden Drachen und Schlangen. Als Menschen in allen möglichen Gestalten und Costümen nicht mehr zogen, mussten Kameele, Pferde, Esel, Affen auf die Bühne; das Brüllen und Brummen wilder Bestien beutete man zu musikalischen Effecten aus. Natürlich musste dieser Spuk, da er jeden Tag an Reiz verlor, immer gesteigert werden, und um so widerlicher mussten daneben die Reflexionen über Sittlichkeit, Tugend und andere ethische und moralische Dinge sich ausnehmen. Uebrigens drehten sich alle Volksklassen in diesem Trubel, die Gebildeten und die Geringen; jene schämten sich keineswegs vor diesen, es fiel weder ihnen noch den Poeten und Schöngeistern auch nur von ferne ein, dass höherer Stand und höhere Begabung und Bildung die moralische Verpflichtung haben, dem geringeren mit gutem Beispiele voranzugehen. Man erkannte zwar die Gemeinheit und verachtete sie, amüsirte sich dabei aber doch ganz vortrefflich. Unter den Poeten besassen selbst die besseren und anständigeren, wie Postel, Bressand, Hunold, König, doch zu wenig intensive dramatische Gestaltungskraft und standen auch zu sehr in dem Treiben der Zeit, als dass sie vermocht hätten, über dasselbe empor zu Höherem sich aufzuschwingen; auch ihre Sprache war ein Gemisch von kahler Prosa und dem ungeheuerlichsten Schwulst. Postels Verse standen in der Phrasenmacherei obenan, aber sie waren wenigstens geschickt für Musik, deshalb von den Componisten auch ungemein begehrt, namentlich von dem, der doch den reichsten Musikquell von allen in sich trug, von Keiser. Beide haben zusammen eine Masse Opern geschaffen. Aber Postel wie auch Hunold zogen sich mit Schott's Tode von der Oper zurück, und Leute wie Hinsch, Prätorius und Feustking kamen ans Regiment. Dieser Feustking, ein missrathener Theologe, schimpfte sich mit Feind, der von nicht viel feinerem Kaliber war, öffentlich in Flugschriften und Pasquillen auf die anstössigste Weise herum, bis Feind, der wenigstens mehr Geist hatte, ihm auf eine böse Art den Garaus machte. Der Narr und Hanswurst, dem wir übrigens schon in der geistlichen Oper begegnet sind, durfte der ernsten heroischen Oper ebensowenig fehlen wie der Posse und gewöhnlichen Haupt- und Staatsaction. „Wenn dieser nicht darinnen, gehen sie nicht hinein, die andern Sachen mögen so schön sein als sie wollen. Also ist er hier in Hamburg ein nothwendig Stück“, sagt Hunold-Menantes selbst, und auch er ist der lustigen Person „als Abwechselung“ keineswegs abgeneigt, vorausgesetzt, „dass man klug damit verfahre und nicht wider die Ehrbarkeit“. Von einem Verfahren wider die letztere konnte aber längst

keine Rede mehr sein, wo man über ihren Begriff so vollständig in Unklarheit gerathen war. Jene Possenreisser und komischen Personen erschienen in Gestalt von Bedienten, in der Oper *Salomon* war es ein Schneider, in der *Octavia* von Feind ein Schulfuchs, mitunter auch Juden und Schornsteinfeger. In der von Feustking zusammengestoppelten und von Mattheson componirten Oper *Cleopatra* (1704) betrug sich eine Bande Schornsteinfeger so unanständig, dass, nach Hunold's Mittheilung, zwei Blätter aus dem schon gedruckten Textbuche herausgerissen und umgedruckt werden mussten. Dazu kam dann noch (in weiterem Umfange erst nach Schotts Tode, wennauch in einzelnen Beispielen schon früher) eine verwerfliche Sprachmengerei; man sang in der nämlichen Oper hochdeutsch, plattdeutsch, italienisch und französisch durch einander — ein Galimathias, der seinen ersten Ursprung darin hatte, dass fremde und der deutschen Sprache unkundige Sänger, Arien in ihrer Muttersprache einlegten. Das Plattdeutsche war in der Posse zu Hause, da aber auch in der ernsten Oper von einheitlicher Entwickelung der Handlung und Charactere ohnediess keine Rede war, schien die sprachliche Einheit nicht nur Nebensache, sondern man machte jene Sprachverwirrung sogar als neues und ganz besonderes Reizmittel sich zu Nutze, was die Franzosen übrigens auch zu thun nicht verschmähten.

Und dennoch, ungeachtet solches Unwesen mancherlei Art seit 1702 immer weiter einriss, musste dem Hamburger Opernleben doch immer noch etwas innewohnen, das auch auf Geister von ganz anderer Art eine grosse Anziehungskraft ausübte. Wie hätte es sonst **Händel** einfallen können, im Sommer 1703 seine Schritte dorthin zu lenken. Hamburg war und blieb doch immer noch geraume Zeit eine Hochschule der dramatischen Tonkunst, in der es unendlich viel zu lernen gab, wenn man den rechten Sinn hinzubrachte, um die Spreu vom Weizen zu sondern. Händel, obgleich noch ein Jüngling von 19 Jahren, war doch in jeder Hinsicht bereits Mannes genug, um auch aus der galanten Wirthschaft der Hamburger Musensöhne Nutzen und Belehrung zu ziehen; vor jeder näheren Berührung oder gar Ansteckung bewahrten ihn sein stets aufwärts gerichtetes Trachten nach dem Idealen und sein kerngesundes Wesen. Er kam aus Halle, aus Zachau's Schule, mit vieler contrapunktischer Gelehrsamkeit ausgerüstet, „reich an Fähigkeit und gutem Willen, setzte damals (nach Matthesons Erzählung) sehr lange lange Arien und schier unendliche Cantaten, die doch nicht das rechte Geschick oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten. Er wurde aber bald durch die hohe Schule der Oper ganz anders zugestutzt. Er war stark auf

der Orgel in Fugen und Contrapunkten, absonderlich *ex tempore*, aber er wusste sehr wenig von der Melodie, ehe er an die Hamburgische Oper kam.“ So weit Mattheson (Ehrenpforte 93), bei dem wir nun aber einen Augenblick verweilen, um diesen bereits sehr häufig erwähnten ausserordentlichen Mann, mit dem Händel in nächste Berührung kam, näher kennen zu lernen.

Johann Mattheson war ein geborener Hamburger, als Händel nach Hamburg kam 22 Jahre alt, Tenorist und Componist bei der Oper; 1705 am 25. Februar erschien er jedoch zum letzten Male, und zwar in Händels *Nero*, auf der Bühne, nachdem er, wie er selbst erzählt, die Hauptperson unter allgemeinem Beifall vorgestellt und dergleichen Arbeit ganzer 15 Jahre, also seit sehr früher Jugend, getrieben hatte. Von seinen in der That ausserordentlich vielseitigen Talenten setzt er selbst in seiner hinterlassenen Autobiographie in der Ehrenpforte aufs Umständlichste uns in Kenntniss; auch nicht die geringste Kleinigkeit hat er zu notiren vergessen, wenn sie geeignet schien, ein günstiges Licht auf ihn zu werfen: weder wenn ihn der berühmte Dichter Brockes einmal besucht, noch wenn diese oder jene hohe Person ihm einige Lobsprüche gespendet, oder wenn er später als Legationssecretär einen neuen Häringscontract abgeschlossen hat. Uebrigens war er wirklich in allen Sätteln gerecht, ein wahrer Allerweltsmensch, der überall etwas aus sich zu machen und stets sich warm zu setzen verstand — „wo der Stein liegt, da wächst er,“ sagt er, auf sich bezüglich. Alle seine Zunft- und Kunstgenossen überragte er bei weitem an Vielseitigkeit des Wissens; ging letzteres auch weniger in die Tiefe, so doch, wie man anzuerkennen nicht unterlassen darf, in eine sehr ansehnliche Breite. Und wenn er selbst als den „niemals Müssigen“ sich becomplimentirt, so mag man ihm das schon gönnen, denn seine Thätigkeit grenzte wirklich ans Unglaubliche. „Wir müssen hier wegen der vielen Materien über manche wichtige Begebenheit hinweggehen, und nur in einer kleinen Probe zeigen, wie heute Stein und Kalk [als er sich ein Haus baute], morgen Sang und Klang, und übermorgen Thron und Kron eines arbeitsamen Mannes Vorwürfe gewesen sind. Und das geschah nicht zu gewissen bestimmten Zeiten, sondern mehrentheils unvermuthet, wenn z. B. etliche ausgebliebene Posten auf einmal ankamen, oder etwa ein Expresser anlangte. Fort, mit den Noten! Weg! mit der Bleischnur! Die eine Cypher dort her! um geheime Schriften aufzulösen; die andern auf jenem langen Tisch ausgebreitet um mit dergleichen Schriften wieder zu antworten; alles

hernach fein in's Reine gebracht; datirt; subscribirt; paragraphirt; rubricirt; numerirt; protocollirt; registrirt; sauber gefalten; fest gepackt; wohl versiegelt; gehörig adressirt; sicher spedirt; den Boten instruirt etc. O ha! — — —" (Ehrenpforte 202). Und so werden alle die bewundernswürdigen Thaten mit einer selbstgefälligen Geschwätzigkeit, die an den Figaro im Barbier erinnert, weiter ausgekramt, und keinen Augenblick verlässt ihn das sichere Bewusstsein, auf der Höhe seiner Zeit zu stehen. Er spielte übrigens ein vortrefflich feines und fertiges Clavier, auch gut Orgel, wiewohl er auf der letzteren Händel den Vorrang selbst zugesteht; sang in der Oper und setzte, wenn er oben auf der Bühne erdolcht oder vergiftet war, seine Heldenthaten unten im Orchester als Dirigent oder am Flügel weiter fort. Componirt hat er massenhaft, doch ohne wahren Beruf, glatt und galant im damaligen Sinne, aber ohne Gehalt und alles durcheinander: heute eine Oper von zweideutigem Charakter, morgen eine Passion, *Der blutrünstige Keltertreter* oder *Das Sündenschaf*, oder sonst eine erbauliche und bewegliche Geschichte. Von allen seinen Musiken hat aber keine einzige ihre Zeit überlebt. Nur seine Wirksamkeit als Schriftsteller reicht noch bis in unsere Tage herein; er führte eine, je nach Umständen, grobgeschnittene, spitzige, humoristische, allezeit aber geistreiche, gewandte und ungemein rasche Feder, mit welcher er manchen verwundet, manchen Scandal angerichtet, aber auch manches Vorurtheil aus der Welt geschafft, Viele belehrt und manchen Strauss für Wahrheit und Aufklärung ritterlich ausgefochten hat. Zweifel an seiner Unfehlbarkeit aber konnte er nicht gut vertragen, und jeder, der solche sich zu Schulden kommen liess, bekam gewiss bei nächster Gelegenheit seine Feder als einen Zaunpfahl zu kosten. Proben von seinem Charakter und Stil sind im Voraufgegangenen schon häufig vorgekommen. Die Gesammtzahl seiner schriftstellerischen Arbeiten beläuft sich auf noch fünf mehr, als er Lebensjahre vollbracht, nämlich auf 88, darunter eine ganze Menge musiktheoretischer und didactischer Werke, von denen eine Anzahl theils durch ihren Stoffgehalt, theils auch durch die Verarbeitung desselben noch heute Werth haben[6]). War er mit einer Oper oder

6) Die besten darunter sind: Das neueröffnete Orchester, Hamburg 1713; das beschützte und das forschende Orchester ebd. 1717 und 1721; *Critica musica*, 2 Bde. ebd. 1722—25; Musikalischer Patriot ebd. 1728, darin ein Verzeichniss der Hamburgischen Opern, in einem Exemplar auf der Hamburger Stadtbibliothek von ihm selbst handschriftlich zu Ende geführt;

einem musiktheoretischen Werke fertig, so restaurirte er sich beispielsweise durch Uebersetzung eines Tractätlein über die „Eigenschaften und Tugenden des edlen Toback", daneben gab er fleissig Stunden, zuweilen auch mit Keiser oder einem andern ein grosses Concert auf dem niedern Baumhause, machte der Gräfin Königsmark und „anderem vornehmen Frauenzimmer" den Hof[7]), führte auch einen schlagfertigen Degen, doch ohne es nach Befinden mit einer kleinen Perfidie oder Kriecherei so genau zu nehmen. Als er 1706 Secretair beim englischen Gesandten, Herrn von Wich, geworden war, kamen zu alle dem noch die von ihm selbst geschilderten Geschäfte bei der Gesandtschaft, und später wurde er auch *Cantor cathedralis* am Dom, womit die Würde eines *Canonicus minor* verbunden war[8]). Doch legte er sein Cantorat wegen steigender Harthörigkeit schon 1728 nieder, starb aber erst 1764.

Diesen ausserordentlich gewandten Mann lernte Händel am 9. Juli 1703 auf der Maria-Magdalenenorgel wahrscheinlich zufällig kennen; es ist kaum anzunehmen, dass Händel bei Mattheson eine Audienz nachgesucht haben wird; Hofmachen ist nie seine Art gewesen, dazu lebte er zu viel in sich, sich aufzudrängen war er zu bescheiden. Mattheson nahm ihn sogleich unter seine Fittige, führte ihn in das Haus und an den Tisch seiner Aeltern, wofür, wie er sagt, Händel ihm einige „Contrapunktgriffe" eröffnete. Sonst hielt dieser sich sehr bescheiden zurück, setzte sich im Orchester unten an zur zweiten Violine „und that, als ob er nicht fünfe zählen könnte". Als es aber einmal am Clavierspieler fehlte, liess er sich bereden, dessen Stelle zu vertreten, und bewies sich als ein ganzer Mann, was natürlich Mattheson schon längst geahnt hatte, der sein Leben lang auf das von ihm über Händel ausgeübte

Grosse Generalbassschule, ebd. 1731, Kleine Generalbassschule ebd. 1735; Kern melodischer Wissenschaft ebd. 1737, ist jedoch ganz aufgegangen in den, einen Schatz an feinen und klugen Bemerkungen und sehr viel Belehrendes enthaltenden Vollkommenen Capellmeister ebd. 1739; Grundlage einer Ehrenpforte ebd. 1740, eine Reihe zum Theil werthvoller Tonkünstlerbiographien enthaltend.

7) Keiser pflegte ihn spottweis die „weisse Cravatte" zu nennen — wohl mehr, um sein hofmännisches Wesen, als den Vorzug reinerer Wäsche, den Mattheson allerdings vor ihm behauptete, zu characterisiren.

8) So trefflich diese Titel übrigens auch klingen, reich wurde Niemand dabei, denn die Einkünfte beliefen sich auf etwa 24 Thaler jährlich. Dafür hatte man aber auch den Genuss, bei der Einweihung knieend einen lateinischen Eid zu leisten, und ausserdem gab es Veranlassung zu so vielen Schreibereien, dass die Kosten dafür mehr betrugen als das Amt brachte.

Protectorat nicht wenig sich zu gute that. Anfangs scheint Händel auch in eine gewisse äusserliche Abhängigkeit von seinem Mentor gerathen zu sein, doch noch im December desselben Jahres kamen sie bei Gelegenheit der Aufführung von Mattheson's *Cleopatra* in den oftmals erzählten Streit. Händel begleitete am Flügel, während Mattheson den Antonius sang und, wie er selbst bescheidentlichst versichert, „so vortrefflich nachahmte, dass die Zuschauer bei der verstellten Selbstentleibung ein lautes Geschrei erhuben". Als er von der Bühne ins Orchester kam, erwartete er, dass Händel vom Flügel respectvollst sich erheben und ihm die weitere Begleitung überlassen, von ihm „als unter seiner Oberaufsicht in musikalischen Dingen stehend, geziemenden Befehl annehmen werde". Händel aber liess ihn stehen und spielte ruhig fort, wofür er beim Herausgehen aus dem Theater von Mattheson eine „truckene Ohrfeige" bekam. Es kam darüber auf offenem Markte zum Zweikampfe, der aber unblutig ablief, wiewohl Händel dabei in Lebensgefahr gerathen zu sein scheint. Indessen, sie versöhnten sich bald wieder, und am 8. Januar 1705 kam Händels erste Oper *Almira, oder der in Kronen erlangte Glückswechsel*, von Feustking gedichtet, auf die Bühne und 30 Abende hintereinander nicht wieder von derselben herunter; dann folgte sein *Nero*, worin Mattheson Abschied von der Bühne nahm.

Die Wirkung dieser Händelschen Opern auf das Publikum muss gross gewesen sein, der Gegensatz Händelscher Kraft und Tiefe zur beständigen Anmuth und Galanterie Keiser's mag eben keine geringe Ueberraschung hervorgebracht haben. Nicht als ob diese ersten Opern Händel's bereits vollkommene Meisterwerke gewesen wären, dazu fehlte ihm die Erfahrung. Aber indem er einerseits von Keiser lernte, stand er andererseits schon hoch über ihm inbetreff der ganzen Anlage seines Genies, seiner Studien, der Höhe seines ganzen Kunststrebens und seiner sittlichen Tüchtigkeit. Seine kräftige ursprüngliche Natur war der tiefsten und stärksten Leidenschaft fähig, während ihre Reinheit, sowie die schon in jungen Jahren ihn kennzeichnende weise Mässigung und Ruhe, von vorneherein jede Ausschweifung und Uebertreibung ausschloss. Den tiefsten Gefühlen zugänglich und sie doch zugleich beherrschend, vermochte er sie mit aller Naturwahrheit darzustellen, ohne ins Extrem zu verfallen, wie seine ursprünglich bei weitem nicht so vollkräftig angelegten, ausserdem aber durch fleissige Uebung ihrer „galanten Tugenden" etwas verblassten Genossen bei der Hamburger Bühne. Schon in den ersten Opern zeigt sich Händels

eminente Befähigung zur musikalischen Charakterzeichnung, welche auf der späteren Höhe ihrer Entwickelung unübertroffene Resultate ergab. Waren diese Anlagen zur Zeit seines Aufenthaltes zu Hamburg zwar noch unentwickelt im Vergleiche zu später, so reichte doch schon das, was davon bereits sich offenbarte, vollkommen hin, um in seinen Zuhörern die Ahnung zu erwecken, welch ein Stern der Tonkunst im Aufgehen begriffen sei. Aber bei aller Anregung, die Händel zu Hamburg in reichem Maasse empfing, hätte er seine volle Entfaltung hier doch nicht gewinnen können; er musste die Kunsteinflüsse mehrerer Nationen auf sich wirken lassen, um sein deutsches Wesen, ohne darum etwas davon aufzugeben, zu jener Universalität zu erweitern, welche wir an ihm bewundern. Händel's Kunst konnte nur unter Einwirkung grosser und mannigfaltiger Verhältnisse voll und ganz sich entwickeln. Nach Aufführung des *Nero* beschränkte er sich wieder bescheiden auf Stundengeben, ohne mit der Oper in nähere Berührung zu kommen, er sah dem Spectakel ruhig zu, wahrscheinlich auch ohne Lust zu empfinden, mit den traurigen Machwerken der vorhandenen Poeten sich zu befassen. Keiser's Operndirection hatte mittlerweile, mit Schluss des Jahres 1706, ein trübseliges Ende genommen, überdiess schien es, als ob seine künstlerische Unfehlbarkeit durch Händel's Musik doch etwas zweifelhaft geworden sei; denn der Geschmack des besseren Publikums war immerhin gebildet genug, um hinter letzterer etwas zu finden, das ganz anders aussah, als die bis dahin vernommenen „zärtlichen Singsachen". Ein von Keiser 1707 componirtes Singstück, *der Carneval von Venedig*, eine erbärmliche Narrenposse in vier Sprachen: italienisch, französisch, hochdeutsch und plattdeutsch, hatte zwar ungeheuren Zulauf, aber man verachtete es bei alledem. Daher schrieb Händel, einer Aufforderung des neuen Opernpächters Sauerbrey zu Folge, noch eine Oper, aus der aber eigentlich zwei wurden, *Florinde und Daphne*. Bei Aufführung derselben 1708 aber war er nicht mehr in Hamburg, sondern schon in Italien. Sein Andenken hielt man jedoch hoch in Ehren und erinnerte sich seiner mit Sehnsucht, als es immer schwerer fiel, des weiteren Umsichgreifens der trivialen Posse und des äusserlichen Spectakels sich zu erwehren. Man nahm Notiz von allem, was er auswärts that, und von seinen Opern sind verschiedene (darunter *Rinaldo*, *Agrippina*, *Zenobia* etc.) über die Hamburger Bühne gegangen.

Im Jahre 1709 war auch Keiser aus seinem Asyl in Weissenfels wieder da und half sich durch eine Anzahl Opern, sowie auch

durch Heirath der Tochter des angesehenen Rathsmusikanten Oldenburg, einer vortrefflichen Sängerin, wieder etwas auf. Abwechselnd hielt er sich still und legte auch wacker Hand mit an, wiewohl nicht um die Oper vom Untergange zurückzuhalten, sondern um selbst mit ihr abwärts zu gehen. Im Jahre 1728 wurde er aber doch an Mattheson's Stelle Cantor am Dom und machte fleissig Kirchenmusik. Seine letzte Oper war die *Circe*, 1734; dann zog er sich ganz in die Stille zurück, ist auch 1739 in aller Stille gestorben und begraben. Das Publikum, dem er so viele Jahre gedient, wennauch freilich ohne auf Förderung höherer Kunstinteressen bedacht gewesen zu sein, scheint seiner schönen Blüthezeit nicht lange sich erinnert, sondern ihn bald undankbar vergessen zu haben.

Obgleich der Verfall der Oper unter Sauerbrey und später unter dem Schwiegersohne Schott's, dem Hofrath Gumprecht, unabwendbar zu sein schien, versuchten 1722 doch noch einige vornehme Leute (Graf Callenberg, die Gesandten von Wich und Wedderkopp, Conferenzrath Ahlefeld und Herr Demercières) die Oper wieder in einen verbesserten und prächtigen Stand zu setzen. Als Capellmeister und Componisten beriefen sie **Georg Philipp Telemann**, den letzten Künstler von Bedeutung, der an der Hamburger deutschen Oper mitwirkte. Telemann, 1681 in Magdeburg geboren, war schon seit 1721 Director des Chores und Cantor des Johannei zu Hamburg, nachdem er zuvor Capellmeister in Sorau, Frankfurt und Eisenach gewesen war, in Leipzig und Berlin sich aufgehalten, sogar in Paris Anerkennung und Ehre gefunden, und auch viel von französischem Geschmacke sich angeeignet hatte. Er stand in grossem Ansehen und übte gewaltigen Einfluss auf die ganze Geschmacksrichtung in Deutschland; seine Cantaten und Oratorien wurden für mustergültig angesehen, seine Instrumentalstücke für unübertrefflich gehalten, er hatte mehr zu bedeuten als Bach; und wenn irgendwo von den besten Vorbildern die Rede war, so wurden Hasse, Graun und Telemann in einem Athem genannt; Händel und Bach kamen, wenn überhaupt, doch erst hinterdrein. Der Mann, die Oper in neuen Flor zu bringen, war er aber bei alledem nicht; zwar zeigte er sich unerschöpflich an Gedanken und schrieb mit grösster Leichtigkeit, sein Recitativ war ganz vortrefflich, und wirksam und geschickt zu instrumentiren verstand er aus dem Grunde. Aber seine Originalitätssucht verleitete ihn, namentlich in jüngeren Jahren, zur Unnatur, sein Hang zur Tonmalerei liess ihn häufig widersinnige Spielereien treiben, die dem

eigentlichen Affect ganz entgegen waren. Schönheit und Fluss der Melodie besass er, aber sie gingen ihm verloren über Gesuchtheit des Ausdrucks und Geschraubtheit der Declamation. Hauptsächlich ins Verderben führte ihn jedoch seine unmässige Vielschreiberei, seine Productivität ging ins Unglaubliche. Unter seinen Werken finden sich 12 Jahrgänge Kirchencantaten, 44 Passionen, eine reichliche Anzahl Oratorien oder was man damals in Deutschland so nannte, etwa 40 Opern, Vor-, Zwischen- und Nachspiele, an 600 Ouvertüren, 33 Musiken zur Einführung des Hamburger Bürgercapitains, deren jede aus einer Sonate und einem sogenannten Oratorium besteht, Predigermusiken etc., ausserdem eine Menge Instrumentalcompositionen verschiedenster Art. Auch sonst war er scharf an Kopf und Zunge, und machte gern malitiöse Epigramme auf andere Musiker.[9]) Er starb zu Hamburg 1767, seine Selbstbiographie steht in der Ehrenpforte.

Schon seit den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts war die alte deutsche Oper von den Höfen und anderen Städten durch die immer weiter um sich greifende und nach und nach vollkommen die Herrschaft gewinnende italienische, allmälig verdrängt worden; ihre Spur verliert sich, nach Devrient's Angabe, um 1741 in Danzig, mit Aufführung einer Oper, *Athalanta*. In Hamburg hat sie 60 Jahre bestanden, fünfzehn mal das Directorium gewechselt, und bis 1738 sind über 250 Opern[10]) aufgeführt worden, darunter auch manche von ausländischen Meistern (von Desmarets, Lully, Steffani, Porpora, Gianettini, Conti, Gasparini, Orlandini, Pallavicini und anderen). Unterbrechungen hatten die Vorstellungen nur selten erlitten, im Jahre 1738 hörten sie ganz auf, und 1740 kam die erste Italienertruppe unter Angelo Mignotti nach Hamburg. Zur höheren Reife konnte die deutsche Oper hier noch nicht gelangen, aber reich an interessanten Erscheinungen im Einzelnen,

9) Unter andern auf seinen Freund Mattheson, als dessen Tadelsucht im Alter sich etwas gelegt hatte und mehr in die Neigung zu loben umgeschlagen war: „Einst nannte er das Aechte schlecht; Jetzt heisset er das Schlechte ächt, Um jenen Irrthum zu verbessern. Allein man überleg' es doch: Dort log er und hier lügt er noch, Das heisst die Schuld vergrössern. Vgl. Legende einiger Musikheiligen von Simeon Metaphrastes dem jüngern (Marpurg). Cöln 1786 S. 69.

10) Ein Verzeichniss derselben giebt Mattheson im Musikal. Patrioten, handschriftlich von ihm ergänzt in einem Exemplar der Hamburger Stadtbibliothek. Bis zum Jahre 1738 sind es 253 Opern. Eine Schrift von Otto Lindner, die erste stehende deutsche Oper, Berlin 1855, leistet dem Gegenstande beiweitem nicht Genüge und bietet nichts als leichtfertig und fehlerhaft zusammengeschriebenes Material.

sowie belehrend und anregend für die kommenden Zeiten im Grossen und Ganzen, war diese Periode ihres brausenden und tobenden Jugendzeitalters. Gelang es unseren deutschen Vorfahren um 1700 noch nicht, sie zur Reife zu bringen, so sind es doch wiederum Deutsche gewesen, durch welche diese Kunstgattung auf die, soweit bis jetzt abzusehen, höchste Stufe der Vollkommenheit gelangt ist. Vor der Hand aber waren es das Oratorium und die dramatisirenden Gattungen der Kirchenmusik, Cantate und Passion, worin der deutsche Tongeist sich als berufen erweisen sollte, von nun an die unanfechtbare Herrschaft im Reiche der Tonkunst zu führen und ihr für alle Zukunft das zu werden, was ihr bis dahin Italien gewesen war.

XVI.

Der italienische Kunstgesang: Sänger und Gesangschulen. — Orgel-, Clavier- und Violinspiel. — Theoretiker und Schriftsteller bis um 1750.

Die Singekunst ist in keinem andern Lande zu ähnlich hoher Blüthe gelangt wie in Italien, und eine eigentliche, in ununterbrochenem Zusammenhange sich fortentwickelnde Gesangschule hat auch nur allein bei den Italienern existirt. In allem was die Grundlage des Gesanges, die richtige Stimm- und Tonbildung anbetrifft, sind sie die Meister aller übrigen Nationen gewesen; die Gesetze, nach welchen sie die Tonbildung lehrten, sind ebenso unumstösslich und der Mode sowie dem Geschmacke des einen oder anderen Volkes ebenso wenig unterworfen wie der Contrapunkt, weil sie gleich diesem aus dem Wesen und aus der Natur des Gegenstandes hervorgegangen sind.

Der Gesang entfaltete sich mit der Vocalcomposition Hand in Hand, schon in den classischen Zeiten des Kirchengesanges waren die grossen Capellensänger auch stets tüchtige Componisten, was sie in dem einen Fache lernten, kam ihnen bei Ausübung des andern zugut, und so blieb es auch wenigstens in sehr vielen Fällen während der ersten anderthalb Jahrhunderte des sich entfaltenden Sologesanges. Giulio Caccini, Vincenzo Ugolini, Virgilio Mazzocchi, Carissimi, Stradella, Scarlatti, Pistocchi, Porpora, Hasse, Graun und andere waren sämmtlich Gesangmeister und Componisten zugleich; der grundgelehrte Contrapunktist Agostino Steffani (S. 366) war zugleich einer der edelsten Vertreter des Kammergesanges, und auch der vortreffliche Sänger Giovanni Angelo Barbieri, um Mitte des 17. Jahrhunderts in Diensten des Herzogs von Mailand, war Verfasser eines Oratoriums

Gionata, Figlio di Saule, welches 1794 beim Brande der Kopenhag'ner königlichen Bibliothek verloren ging.

Mit welcher Sorgfalt und Rücksicht auf allseitige musikalische Durchbildung die Gesangschüler der päpstlichen Capelle zur Zeit Papst Urban's VIII unter Virgilio Mazzocchi um's Jahr 1636 unterrichtet wurden, erfahren wir durch dessen Schüler Giovanni Andrea Bontempi, dem Collegen Heinrich Schützens an der Dresdner Capelle. Demnach waren die Schüler verbunden, täglich eine Stunde schwere Passagen zu üben, um eine gewandte Technik zu bekommen; eine zweite Stunde verwendeten sie auf Uebung des Trillers, eine dritte auf richtige und reine Intonation — alles in Gegenwart des Meisters und vor dem Spiegel stehend, um die Zunge und Mundstellung beobachten zu können, sowie alle Grimassen beim Singen zu vermeiden. Zwei fernere Stunden widmeten sie dem Studium des Ausdrucks und Geschmacks, sowie der Literatur. Dies waren die Beschäftigungen des Vormittages. Nachmittags verwendeten sie eine halbe Stunde auf die Theorie des Schalles, eine andere auf den einfachen Contrapunkt, eine Stunde auf die Composition, die übrige Zeit des Tages auf Clavierspiel, Verfertigung eines Psalmes, einer Motette oder andere dem Talent und der Neigung des Schülers zusagende Arbeiten. Zu Zeiten sangen sie entweder in einer der übrigen Kirchen Roms, oder gingen dorthin, um die Werke der Meister zu hören; nach Hause zurückgekehrt, hatten sie ihren Lehrern Rechenschaft über alles Erlebte zu geben. Häufig begaben sie sich auch vor die Porta angelica zum Monte Mario, um gegen das Echo zu singen und aus den Antworten desselben ihre Fehler kennen zu lernen. Solche Studien konnten freilich Resultate nach sich ziehen, die uns unglaublich scheinen wollen. Von dem gefeierten Sänger Baldassare Ferri aus Perugia (1610—80), um dessen Besitz die Höfe Europa's sich stritten, wird erzählt, dass er eine Trillerkette von zwei vollen Octaven chromatisch auf- und abwärts mit absoluter Reinheit eines jeden Tones in einem Athem habe durchlaufen können.[1]) Daneben soll er aber nicht minder ausgezeichnet in charactervoller Mannigfaltigkeit des Ausdrucks gewesen sein.

Von Rom ging der edlere, feinsinnige und stets mit gründlicher künstlerischer Durchbildung gepaarte *Kammergesang* aus, welcher nachher vorzugsweise in der Bolognesischen Schule des Pistocchi und Bernacchi zur höchsten Entfaltung gelangte, als dessen eigent-

1) Rousseau, *Dictionnaire* Art. Voix.

lichen Stammvater man aber Carissimi ansehen darf. Hingegen nahm der in Verbindung mit lebhafter Action stärker gefärbte und nach leidenschaftlichem Ausdrucke und glänzender Bravour strebende dramatische Gesang seinen Ursprung zu Florenz, unter einem der Begründer des dramatischen Gesangstiles, Giulio Caccini, der übrigens von Abkunft ein Römer war. Nach dem Berichte des della Valle verdankte man grösstentheils dem Caccini die angenehme Art zu singen, welche damals über ganz Italien hin sich zu verbreiten begann. Die Vorrede zu seinen *Nuove musiche* (S. 266) enthält eine Anleitung zum Singen, worin er handelt von der richtigen Intonation und der ausdrucks- und geschmackvollen Anwendung des Anschwellens und Abnehmens der Klangstärke; ferner vom Trillo [2]) und Gruppo als Vorstufen zu allen anderen Singmanieren, desgleichen noch von anderen Schmückungen des melismatischen Gesanges. Doch erklärt er, dass die ausgedehnten Rouladen und Passagien *(lunghi giri di voce)* keineswegs nothwendig zur guten Singart, sondern vielmehr nur Ohrenkitzel und dem ausdrucksvollen Gesange zuwider seien; man solle ihrer nur in weniger leidenschaftlichen Partien und auf Schlusscadenzen sich bedienen, doch immer nur auf langen, nicht auf kurzen Silben. Ausserhalb Florenz fanden diese Schnörkeleien vorläufig noch nicht viel Beifall, zu Rom mochte man sie gar nicht leiden, wie aus jener S. 268 angeführten Aeusserung des Viadana hervorgeht. Ausserdem fordert Caccini freie Ungezwungenheit in Hinsicht auf das Zeitmaass der Töne zu Gunsten des treffenden Ausdruckes, sowie richtigen Gebrauch des Athems; und ferner soll der Sänger, wenn er sich selbst begleitet und nicht von anderen abhängig ist, einen Tonumfang wählen, in welchem er mit voller natürlicher Stimme singen könne, um die künstlichen Töne *(voci finti,* Falsett) zu vermeiden, weil in solchen kein edler Gesang möglich sei und der zum guten Vortrage erforderliche Geschmack und Ausdruck leicht mangele.

Weiter entwickelte sich der Bühnengesang besonders in der Schule des Scarlatti und der Neapolitaner, während in verschiedenen Sängern aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, zu denen Künstler allerersten Ranges, wie Senesino, Carestini, die Cuzzoni, Strada

2) Der Trillo war damals aber etwas anderes als heutzutage; theils verstand man darunter ein immer schneller werdendes Wiederholen desselben Tones, theils noch verschiedene andere Schmückungen. S. Prätorius, Syntagma III, 237; A. v. d. Lexicon 885.

und andere gehören, beide Stilarten, der Kammer- und der dramatische Gesang, sich verschmelzen: vollendete musikalische Bildung paart sich in ihnen mit Stärke des Ausdrucks und grosser Herrschaft über die Technik, die Gesangskunst erreicht in ihnen ihren Gipfel. In anderen, an deren Spitze Farinelli steht, gewannen materialistische Ueberspannung der Ausdrucksmittel und blosse Virtuosität die Oberhand.

Eine heute noch werthvolle Schrift über die Singekunst besitzen wir von dem grossen Sopranisten und Singemeister Pietro Francesco Tosi, der, zu Bologna um 1650 geboren, grösstentheils in London sich aufhielt, wo ihn Quanz im Jahre 1727 noch am Leben fand. Sein Werk erschien unter dem Titel *Opinioni de' cantori antichi e moderni etc.* zu Bologna 1723 und ist von Johann Friedrich Agricola deutsch mit Anmerkungen herausgegeben,[3]) ausserdem noch ins Englische und Französische übertragen worden. Ferner hat der Sänger Giambattista Mancini, Singemeister am kaiserlichen Hofe zu Wien, in seinen 1774 daselbst gedruckten *Pensieri e Riflessione pratiche sopra il Canto figurato* Nachrichten von den berühmtesten Sängern und Gesangschulen seiner Zeit gegeben.[4]) Desgleichen der mehrfach schon genannte ausgezeichnete Oboist und Flötist Johann Joachim Quanz, der die grossen Sänger jener Glanzperiode der Singekunst fast alle selbst gekannt und gehört hat.[5])

Die angesehensten Gesangschulen waren zu Bologna die des Pistocchi und Bernacchi; zu Neapel die des Scarlatti und die von ihm abstammenden des Porpora, Leonardo Leo, Francesco Feo, denen die des Gizzi noch beizuzählen ist; zu Rom lehrten Amadori und Fedi, zu Mailand Franzesco Brivio, zu Modena Francesco Peli, zu Florenz Francesco Redi, zu Genua Giovanni Paita. In der Schule des **Francesco Antonio Pistocchi,** um 1700 gegründet, entwickelte sich vorzugsweise jene vorhin bezeichnete gediegene Richtung des Gesanges. Auf edle Tonbildung und Entfaltung der Stimme wurde die äusserste Sorgfalt verwendet und Pistocchi's Methode ist für allen guten Gesang grundleglich

3) „Anleitung zur Singekunst aus dem Italienischen des Hrn. Peter Franz Tosi" etc., Berlin 1757. Auf diese deutsche Ausgabe wird hier im Folgenden Bezug genommen.

4) Welche Johann Adam Hiller in seine Anweisung zum musikalischzierlichen Gesange, Leipzig 1780, Vorrede, aufgenommen hat.

5) In seiner Selbstbiographie, bei Marpurg, Beiträge etc. I, 197—250.

geblieben bis auf heutigen Tag. Dazu gesellte sich ein reiner Geschmack, Pistocchi selbst war ein gründlich durchbildeter Musiker und um 1697, bevor er zu lehren anfing, Capellmeister des Markgrafen Friedrich III von Brandenburg-Anspach, geachtet als Componist einiger Opern, Oratorien und Kammerstücke für Gesang. Als Lehrer „besass er das Geheimniss, einen jeden nach seiner Fähigkeit und den besonderen Eigenschaften seiner Stimme singen zu lassen. Daher ist die Singart vieler seiner Scholaren zwar sehr von einander unterschieden, doch dabei immer gut gewesen, weil er das zufällige von dem wesentlichen Schönen in der Singkunst wohl zu unterscheiden wusste". (Agricola bei Tosi, 180 d). Die meisten der nach ihm berühmt gewordenen Sänger und Sängermeister Carlo Carlani, Giambattista Minelli, Pio Fabri, Bartolino von Faenza, vor allen Pasi und Bernacchi, sind seine Schüler gewesen. Der Sopranist Antonio Pasi zeichnete sich durch „ein meisterhaftes Adagio und einen bündigen Vortrag aus, während ihm zum Allegro die Leichtigkeit der Kehle fehlte."[6]) **Antonio Bernacchi** hatte zwar anfangs eine nur geringe Stimme, doch gelang es der Kunst seines Meisters in Verbindung mit seiner eigenen Sorgfalt und Ausdauer, sie so weit zu entfalten, dass sie ihn nicht verhinderte, ein grosser Sänger zu werden; wiewohl es besonders die Vollkommenheit seiner Schule und die gediegene Reinheit seines Geschmacks war, wodurch er so berühmt wurde.[7]) Er pflanzte nicht allein die durch seine eigenen Erfahrungen bereicherte Methode des Pistocchi auf seine unmittelbaren Schüler fort, unter denen als die bedeutendsten Giovanni Tedeschi Amadori, Tomaso Guarducci, der berühmte deutsche Tenorist Anton Raaff, für den Mozart seinen Idomeneo schrieb, und Giambattista Mancini (der Verfasser jener oben angeführten Schrift) genannt wer-

6) Wie Quanz S. 235 berichtet. Dem widerspricht allerdings Arteaga (II, 35), indem er sagt, der Vorwurf, etwas zur heutigen Verschlimmerung des Gesanges beigetragen zu haben, könnte vielleicht mit mehrerem Rechte (als dem Bernacchi nämlich) dem Pasi aus Bologna gemacht werden. „Sein aus Läufern Passagen, Trillern und tausend andern Verzierungen bestehender Stil gefiel nur bei ihm, weil er ihm natürlich und ganz eigen war", artete aber aus, sobald er von andern unerfahrenen Sängern nachgeahmt wurde. Quanz aber war ein besserer Kenner als Arteaga und schrieb als Ohrenzeuge.

7) Er stand auch eine Zeit lang bei Händel's Oper in London; „Händel gab ihm gerne sanfte pathetische Arien von ausserordentlich feiner Gestaltung und lebhafter perlender Bewegung der Töne bei ruhiger Haltung der Harmonie, weil er solche am besten vortrug." Chrysander, Händel II, 238.

den; sondern auch andere grosse Sänger, wie Senesino, Carestini und Farinelli, nahmen manches von seiner Manier zu singen an.[8])

Die bedeutendsten Vertreter jener, im Zusammenhange mit Pistocchi's und Scarlatti's Schule aus Verschmelzung des Kammer- und Bühnengesanges entstandenen Richtung, finden wir an der Londoner Oper unter Händel. Es gehören darunter Francesco Bernardi, genannt Senesino, geboren 1680 zu Siena, von Stimme ein angenehmer, heller, durchdringender und sehr gleichmässiger Mezzosopran. „Seine Art zu singen war meisterhaft, und sein Vortrag vollständig. Das Adagio überhäufte er eben nicht zu viel mit willkürlichen Auszierungen: Dagegen brachte er die wesentlichen Manieren mit grosser Feinheit heraus. Das Allegro sang er mit vielem Feuer und wusste die laufenden Passaggien mit der Brust, in einer ziemlichen Geschwindigkeit, auf eine angenehme Art heraus zu stossen. Seine Gestalt war für das Theater sehr vortheilhaft und die Action natürlich. Die Rolle eines Helden kleidete ihn besser als die von einem Liebhaber.“ (Quanz S. 213.) Bei Händel's Oper stand er von 1721—33, in welchem Jahre ihm sein Virtuosenübermuth, dem er auch früher schon gegen den gelehrten Dresdner Capellmeister Heinichen die Zügel hatte schiessen lassen, die Entlassung zuzog. Ihm folgte Giovanni Carestini zubenannt Cusanino, von dem die Kenner seiner Zeit behaupten, dass dem, der ihn nicht gehört habe, der vollkommene Gesangstil fremd geblieben sei. Seine unvergleichliche Stimme, zuerst ein starker heller Sopran, nachher ein schöner, sonorer, tiefer Contralt mit einem Umfange von *d* bis $\dot{g}_2$, beherrschte er völlig frei, die schwierigsten Passagen führte er nach Art des Bernacchi in vollkommener Leichtigkeit und Abrundung aus, und dabei war in seinem Gesange „allemal Ueberlegung, Wahl und Erhabenheit“, wie Mancini sagt. Seine lebhafte sinnvolle Darstellung wurde ausserdem noch durch eine majestätische äussere Erscheinung unterstützt, und zu diesen Vorzügen gesellte sich noch eine bei den Gesangkünstlern aller Zeiten höchst seltene Eigenschaft: Bescheidenheit des Betragens. Vierzig Jahre glänzte er auf der Bühne. Francesca Cuzzoni, 1700 zu Palermo geboren, besass zwar keine für das Thea-

8) Abkömmlinge der Schule des Bernacchi waren in neuester Zeit unter andern noch Agnese Schebest und Wilhelmine Schröder-Devrient, in sofern sie ihre Gesangstudien bei Johann Aloysius Mieksch in Dresden gemacht haben, Mieksch aber ein Schüler des Vincenz Caselli aus der bolognesischen Schule des Bernacchi war.

ter vortheilhafte Figur, wirkte aber um so hinreissender durch ihren Gesang, halb London lag ihr zu Füssen, während die andere Hälfte für ihre Rivalin Faustina schwärmte, was zu heftigen Fehden Veranlassung gab. „Ihre Art zu singen war unschuldig und rührend", bemerkt Quanz [von Charakter aber war sie ein wahrer Drache]; „in der Action war sie etwas kaltsinnig", fährt er fort [was sie jedoch nicht gerade bewies, als sie in London auf der Bühne, vor dem ganzen Publikum, bei offener Scene mit der Faustina sich herumohrfeigte]. Anna Maria Strada aus Bergamo war 10 Jahre lang Händels Lieblingssängerin und so gut wie seine Schülerin; später, in den Oratorien, nahmen die Francesina und Frasi ihre Stelle ein. Der vielbewunderte Caffarelli aus der neapolitanischen Schule, der Tenorist Giovanni Paita und Signora Durastanti gehörten ebenfalls zu diesen gründlich durchbildeten Gesangskünstlern, und auch der preussische Capellmeister Carl Heinrich Graun, der bei seiner Anwesenheit in Italien durch seinen Gesang den ungetheilten Beifall der Kenner, insbesondere des Bernacchi sich errang.

Den Reigen der eigentlichen dramatischen Sänger, bei denen Spiel und Darstellung die reine Singekunst überwogen oder doch von ihr nicht zu trennen waren, eröffnet der grosse Contraltist Ritter Nicolino Grimaldi, gewöhnlich Nicolini genannt, zu Venedig 1685 geboren. Quanz nennt ihn und die Mezzosopranistin Romanina „mittelmässig im Singen, aber vortreffliche Acteurs",[9]) und von der grössten dramatischen Sängerin ihrer Zeit, der Vittoria Tesi Tramontini bemerkt Mancini, dass sie zwar niemals das Gesangstudium vernachlässigt, doch aber mehr natürlichen Hang zur Uebung in der Action gehabt habe. Sie stammte aus Florenz und war eine Schülerin des Francesco Redi, genoss aber auch Bernacchi's Unterricht. „Von Natur war sie (nach Quanz) mit einer männlich starken Contraltstimme begabt. Im Jahre 1719 zu Dresden, sang sie mehrentheils solche Arien, als man für Bassisten zu setzen pfleget. Itzo (1725) aber hat sie, über das Prächtige und Ernsthafte, auch eine angenehme Schmeichelei im Singen angenommen. Der Umfang ihrer Stimme war ausserordentlich weit-

9) Lebensbeschreibung S. 231. Addison, der im Uebrigen kein Freund der italienischen Oper war, sagt vom Ritter Nicolini (im Zuschauer) „seine Vorstellungen gäben den Königen Majestät, den Helden Herz, den Liebenden Zärtlichkeit, und er hätte oft gewünscht, dass die englischen Tragödienspieler nach diesem grossen Meister in der Vorstellung sich richten möchten. Bei Tosi S. 158.

läufig. Hoch oder tief zu singen, machte ihr beides keine Mühe Viele Passagien waren eben nicht ihr Werk. Durch die Action aber die Zuschauer einzunehmen, schien sie geboren zu sein; absonderlich in Mannsrollen: als welche sie, zu ihrem Vortheile, fast am natürlichsten ausführte.“ Immer noch ein Glück, dass die Weiber sich erbarmten und zu Männern wurden, da die wirklichen Männer von der Bühne beinahe ganz verschwunden waren. Auf dem Gipfel dramatischer Singekunst throne aber doch Faustina Bordoni, um 1693 zu Venedig geboren, nachher mit dem einige Jahre jüngeren Hasse verheirathet. Sie hatte eine zwar nicht allzu helle, aber durchdringende Mezzosopranstimme, welche vom kleinen *b* nicht viel über das g_2 sich erstreckte, nachher jedoch in der Tiefe noch zunahm. „Ihre Art zu singen war ausdrückend und brillant *(un cantar granito)*, im Adagio affectvoll und feurig, durchdacht und nachdrücklich in der Declamation, und mit ausserordentlicher Deutlichkeit auch in der schnellsten Wortfolge verbunden“. An Rapidität in allen springenden und laufenden Passagen konnte sie mit jedem Instrumente wetteifern, ein ganz besonderes Geschick besass sie noch im schnellen Wiederholen desselben Tones. Der Mimik und Action war sie im höchsten Grade mächtig, „sowohl die ernsthaften, als die verliebten und zärtlichen Rollen kleideten sie gleich gut“. Alle ihre Nebenbuhlerinnen überstrahlte sie weit, mit Ausnahme einer, der Cuzzoni, welche ihr in der Action zwar weit nachstand, im Gesange aber eben so gut ihr Gebiet hatte, wo sie Herrin im Hause war.

Tosi giebt S. 228 eine vergleichende Charakteristik beider, indem er sie dem studirenden Sänger zur Nachahmung empfiehlt: „Insbesondere möchte er fleissig zwo Frauenzimmer beobachten, deren Verdienste nicht genug gelobet werden können, und welche auch, in itzigen Zeiten, mit vereinigter Kraft, obwol mit ganz verschiedener Singart, die wankende Kunst aufrecht erhalten helfen; so dass dieselbe, nach der Abnahme die sie schon erlitten, doch noch nicht so bald vollends dem gänzlichen Untergange nahe zu sein scheint. Eine von diesen Sängerinnen [Faustina] ist unnachahmlich in ihrer ausserordentlichen Gabe zu singen; und bezaubert die Welt mit einer bewundernswürdigen Fertigkeit im Ausführen, und mit einem sonderbaren, schmackhaften und brillanten Wesen, welches, es komme nun von der Natur oder von der Kunst her, über die maassen gefällt. Das edle schmeichelhafte und zärtliche Wesen der anderen [Cuzzoni], welches mit einer vollkommen reinen Intonation, mit genauer Beobachtung des Takts und mit sonderbaren und reizenden Erfindungen ihres frucht-

baren Witzes, genau verbunden ist; alles dieses, sage ich, sind Gaben, die so rar als schwer nachzuahmen sind. Das Pathetische von dieser und das Allegro von jener, sind die bewundernswürdigsten Eigenschaften in beyden. Was für eine schöne Mischung würde es abgeben, wenn man das beste dieser beyden englischen Geschöpfe in einer Person vereinigen könnte!" Ihre schlimmen Eigenschaften hätten allerdings auch eine vortreffliche Mischung abgegeben, denn an Zucht- und Sittenlosigkeit suchten beide ebenfalls ihres Gleichen.

Die Krone der Virtuosen endlich war Carlo Broschi, genannt Farinelli, geboren zu Neapel 1705, ein Schüler des Porpora. Mit dem Besitze einer ausserordentlich schönen Sopranstimme, deren Umfang von *a* bis d_3 sich erstreckte und später in der Tiefe noch zunahm, ohne in der Höhe zu verlieren, verband er alle Vollkommenheiten der Schule. „In den willkürlichen Auszierungen des Adagio war er sehr fruchtbar", sagt Quanz; „aber das Feuer seiner Jugend (er war damals 21 Jahre alt), sein grosses Talent, der allgemeine Beifall und die fertige Kehle machten, dass er dann und wann zu verschwenderisch damit umging". Schon in seinem 17. Jahre hatte er in Rom den bekannten kleinen Wettstreit mit dem Trompeter, den er, nachdem sie eine Zeit lang im Aushalten von Tönen und endlosen Trillern die Kraft ihrer Lungen bewiesen hatten, schliesslich doch in Grund und Boden sang. Kaiser Carl VI machte ihm Vorstellungen, dass man mit den Gaben der Natur nicht zu verschwenderisch sein dürfe; wenn man die Herzen einnehmen wolle, so müsse man einen ebeneren simpleren Weg gehen. „Diese wenigen Worte," berichtet Burney in seinem Reisetagebuche I, 155, „brachten eine gänzliche Veränderung in seiner Singart hervor; von der Zeit an vermischte er das Lebhafte mit dem Pathetischen, das Simple mit dem Erhabenen, und auf diese Weise rührte er jeden Zuhörer sowohl, als er ihn in Erstaunen setzte". Ein paar Zeilen weiter unten erzählt er aber eine Anecdote, durch welche er seinen Helden erst recht als Virtuosen kennzeichnet: „In einer Arie seines Bruders, *Sono qual Nave,* fing er die erste Note so sanft an, schnellte sie durch ganz unmerkliche Grade zu einer erstaunlichen Stärke, und linderte sie auf eben die Weise wieder, dass man ihm völlig fünf Minuten klatschte. Sodann fing er mit einer so glänzenden raschen Fertigkeit an fortzusingen, dass es dem damaligen Orchester schwer ward, mit ihm Takt zu halten. Kurz, er übertraf alle Sänger so sehr, als das berühmte Rennpferd Childers alle anderen Renner übertraf". Für solch ein Wettrennen mit dem Orchester, worauf Bur-

ney's feinsinniger Vergleich vortrefflich passt, würden musikverständige Leute unserer Zeit einen Sänger auszischen. Am spanischen Hofe, wo er nach seinen Triumphen in London angestellt wurde, musste er dem Könige zehn Jahre lang jeden Abend dieselben vier Arien vorsingen, ohne ein einziges Mal öffentlich auftreten zu dürfen — der Gehalt von 2000 Pfund Sterling, den er dafür empfing, und der Einfluss auf die Staatsgeschäfte, den er sich zu verschaffen wusste, müssen ihm also weit mehr am Herzen gelegen haben als seine Kunst; ein ächter Künstler wird sich in solche Tretmühle schwerlich dingen lassen. Als er den spanischen Hof nach vierundzwanzigjährigem Aufenthalte daselbst (1737—61) verlassen musste, zog er nach Bologna, wo Burney ihn 1770 noch kennen lernte.

Noch andere berühmte und namhafte Sänger dieser Periode waren Gaetano Orsini, 1740 in kaiserlichen Diensten zu Wien gestorben; Giov. Franc. Siface, ein Schüler des Redi zu Florenz, geboren 1666 in Toscana. Er hiess eigentlich Grossi, Siface war ein Beiname, den er von dieser, durch ihn so vollendet gegebenen Rolle im *Mitridate* des A. Scarlatti erhalten hatte; Matteucci, geboren zu Neapel bereits um 1650, lebte und sang daselbst jedoch noch um 1730; auch Marc' Antonio Pasqualini war schon 1630 Sopranist der päpstlichen Capelle, darauf beliebter Theatersänger; Carlo Scalzi, ein Genueser; später Giziello, Agostino Fontana, Regginella, Dom. Annibali, Angelo Maria Monticelli, Giuseppe Appiani, Felice Salimbeni, alle aus Mailand; Luigi Grassi, die Tenoristen Gregorio Babbi von Cesena und Angelo Amorevoli von Venedig. Sängerinnen: Lotti's Gemahlin; die Peruzzi; Theresia Reuter, Kammersängerin am Wiener Hofe; Catarina Visconti, Giovanna Astrua, die Mingotti; später Catarina Gabrielli; Elisabeth Teuber und viele andere.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stand der Kunstgesang auf seiner Mittagshöhe, wiewohl schon Tosi über die Abnahme desselben klagt und über „den erfundenen ekelhaften Stil derjenigen, welche Meereswellen im Singen vorstellen und die unschuldigen Noten mit hässlichen groben Stössen der Stimme heraustreiben. Doch da dieser widerwärtige und unartige Gebrauch auch aus Frankreich zu uns gekommen ist, so passirt er für eine neumodische Rarität“ (S. 224). Die Macht, welche eine biegsame Kehle über das Theaterpublikum ausübte, war unglaublich; die glücklichen Besitzer einer solchen kehrten mit goldener Beute beladen von ihren Triumphzügen durch das ganze musikalische Europa

zurück, Farinelli lebte zu Bologna in Pracht und Luxus, Caffarelli kaufte ein Herzogthum, liess sich seinen Gesang in den Kirchen und Klöstern aber nach wie vor bezahlen. Schon 1647 hatte Giov. Batt. Doni gesagt, „man fände dies üppige verzärtelte Eunuchenvolk in solchem Ueberfluss, dass der Einzelne unter ihnen mehr hätte, als zehn Cantoren und Chormeister zusammen. Sie raffen Geld zusammen, um recht prassen und schlemmen zu können; sich selbst halten sie hoch in Ehren, andere gelten ihnen garnichts; Gelehrte werden von ihnen verlacht, während sie selbst alle musikalische Weisheit zu besitzen sich einbilden. Ich habe, bei Gott! niemals eine widerspänstigere und störrigere Menschensorte gesehen“. Inzwischen hatte das Uebel noch erstaunlich zugenommen, das Wohlgefallen an rein kunstmässigem Gesange war so hoch gestiegen, dass man über eine schöne Castratenstimme und glänzende Virtuosität alles andere vergass; die Gier des Volkes nach diesen süssen schmelzenden Tönen war zu gross, um irgend welchem Abscheu gegen das Mittel zu ihrer Gewinnung Raum zu geben — *Benedetto il coltello!* rief vielmehr der begeisterte Musikenthusiast, und in italienischen Städten gab es Buden mit der verlockenden Inschrift „*Qui si castra ad un prezzo raggionevole.*“ Männerstimmen verschwanden fast ganz aus den Opern, man nahm nicht den geringsten Anstand daran, die Rollen von Helden und Liebhabern durch solche „Eunuchos oder Capauner“ gespielt zu sehen. Scheibe macht bei Besprechung jener Oper von Cavalli (S. 287) die Bemerkung, dass die Italiener zur Zeit dieses Meisters noch mehr Veränderungen von Singstimmen geliebt haben müssten, „ich finde in dieser Oper Tenor- und Bassstimmen. Aber darf man wohl heutzutage (1745) nach diesen Stimmen in einer wälschen Oper fragen?“ Die Musik wurde grossentheils nach der Veranlassung beurtheilt, welche sie dem Sänger zur Entfaltung seiner Kunstfertigkeit darbot; es kam mehr darauf an, dass gut, als dass etwas Gutes gesungen wurde. In der grossen Arie war es Stil, dass der Sänger die Melodien, so oft sie wiederkehrten, mit immer neuen Coloraturen und Schmückungen vortragen, ausserdem für das Dacapo noch immer andere Wendungen und Manieren vorräthig haben musste; der Componist erstickte unter dem Wust von äusserlichem Tongekräusel und sank zum blossen Handlanger des Sängers herab. Den Mittelsatz der Arie durfte er zwar mehr für sich behalten, hier konnte er seine Kunst zeigen; im ersten Theil aber hatte er eigentlich nur das Lattenwerk der Contour zusammen zu zimmern, welches nun der Sänger mit allen möglichen Arabesken und Blumengewinden von Coloraturen zu einem

kleinen Triumphbogen für sich selbst herausputzte. Die Castratenwirthschaft und die Prätensionen der Sängerinnen nahmen solchen Umfang an, dass es der vollen Mannhaftigkeit eines Händel bedurfte, um sie in Schranken zu halten. Die gesellschaftliche Stellung der Operisten war damals übrigens eine sehr angesehene und ganz andere als die der Schauspieler. Während auf der Schauspielkunst bis in die neueste Zeit hinein ein Vorwurf der Unsittlichkeit lastete und namentlich Schauspielerinnen gering geachtet waren, galt das Singen und Spielen in der Oper für durchaus anständig und mit allen Lebensstellungen vereinbar. Der Grund dafür ist nur in der vornehmeren Herkunft der Oper zu suchen: am Hofe aufgewachsen, war sie in erster Reihe Hofbelustigung, Prinzen und Prinzessinnen mit ihren Herren und Damen nahmen daher keinen Anstand, bei den Hoffestlichkeiten auf der Opernbühne zu erscheinen, mitzusingen, zu agiren und zu tanzen. Das geschah bei allen Hofopern in Italien und nach italienischem Vorbilde auch in Deutschland und Frankreich. Unter den Verordnungen für die Pariser Grosse Oper heisst es: „dass, weil die Opern von den Comödien gänzlich unterschieden sind, und die französischen Singspiele auf dem Fusse der italienischen eingerichtet werden sollen, in welchen die Edelleute ohne Nachtheil ihres Adels singen: also auch in der französischen Oper die Cavaliere und Damen, welche wollen, ihrer Titel, Vorrechte, Würden und Bedienungen unbeschadet, singen und sich öffentlich hören lassen können" (Marpurg, Beiträge I, 187). —

Ueber den Zustand der *Instrumentalmusik* und das chormässige Musiciren mit Stimmen und Instrumenten im 1. Viertel des 17. Jahrhunderts enthält der Schluss des 8. Capitels bereits einige Notizen. Der weitere Verlauf dieses Seculi zeigt eine steigende Vorliebe für das Instrumentenspiel, welches im Theater und in der Kammer sich entfaltete, mit Einführung des geistlichen Concertes aber auch der Kirche unentbehrlich geworden war. In der Oper hatte das Orchester vor der Hand zwar im wesentlichen nur begleitend sich zu verhalten; aber indem jene, auf Fülle und Mannigfaltigkeit der Gestaltung hindrängend, die Leidenschaften in Schwung setzte, die Schilderung von Charakteren sich zur Aufgabe stellte und zur Verdeutlichung der Situation localisirender Färbungen bedurfte, rief sie die Instrumente nothgedrungen zu Hülfe. Der Einzelgesang wirkte auf die Befreiung des Instrumentalstils aus der unbedingten Stimmenmehrheit; der Begleitung wurde die Aufgabe die Singstimme zu tragen und ihren Ausdruck durch charakterisirende Figuren und Tonbewegungen zu vervollständigen, wodurch für eine selbständige

instrumentale Schilderungs- und Darstellungsweise viel gewonnen wurde. Innerhalb des concertirenden Stiles erweiterte sich die Technik der Instrumente, man lernte ihre Charakterverschiedenheit und Individualität besser kennen und benutzen, die Empfindung für Instrumentalcombinationen und -wirkungen begann sich zu verfeinern, und mit diesem höheren selbständigeren Ausdrucks- und Darstellungsvermögen gewann die Instrumentalmusik auch festere Formen. Noch im 17. Jahrhundert bildete sich der Begriff dessen was wir *symphonischen Stil* nennen, und man rechnete dazu die vielstimmigen, stark instrumentirten und breit angelegten mehrsätzigen Instrumentalsachen; Mattheson sagt 1717 vom *Stilo symphoniaco*, dass er die *Concerti grossi*, die *Symphonie in specie*, die *Ouvertures*, die starken *Sonates*, *Suites* und dergleichen mehr unter seiner Contribution habe. Die Gattungen und Arten der Klangwerkzeuge vermindern sich, jemehr das Instrumentenspiel an innerer Durchbildung gewinnt; die Saiteninstrumente werden vorherrschend, die Blasinstrumente beschränken sich auf Flöten, Fagotten, Trompeten, auch Posaunen, zu denen mit Ende des 17. Jahrhunderts auch Oboen und Hörner, seit Mitte des 18. Jahrhunderts auch Clarinetten sich gesellen, während in den Kirchen der Zink noch lange im Gebrauche bleibt. Ausserhalb der Theater und Kirchen mehren sich die Privatcapellen, doch sind sie an Mitgliederzahl nur sehr gering, noch weit in's 18. Jahrhundert hinein blieb in Kammern und Kirchen das Solomusiciren, jede Stimme und auch die Geigen nur durch einen Spieler besetzt, vorherrschend. Mit 4 Vocalisten, 2 Violinisten, einem Organisten und dem Director, also in Summa mit acht Personen, glaubte man schon alles mögliche ausrichten zu können, sang oder spielte der Director selbst mit, so thaten es schon sieben.[10]) Dabei ist jenes S. 209 erwähnte freie Diminuiren und Coloriren der Instrumente auch bei Begleitung des Gesanges noch

10) Seb. Bach fordert in seinem bekannten Entwurf zu einer wohlbestallten Kirchenmusik, datirt 23. August 1730 (s. Neue Zeitschr. f. Mus., Bd. VII No. 38) zum Chor mindestens 12 Personen, nämlich 3 von jeder Stimme, „damit, so einer unpass wird, wenigstens eine zweichörige Motette gesungen werden könne"; zur Instrumentalmusik 18 bis 20, nämlich 2 bis 3 erste und eben so viel zweite Violinen, 2 erste und 2 zweite Violen, 2 Violoncelli, 1 Violon, 2 bis 3 Oboen, 1 bis 2 Bassons, 3 Trompeten, 1 Paar Pauken. Mattheson meint im Patrioten 1728 S. 64, dass 24 Personen die geringste Besetzung einer Kirchenmusik seien. „Doch ist es hier in Hamburg, absonderlich mit Sängern, dünne bestellt. Siebzehn Kirchen haben fünf bis sechs Vocalisten." Zu den grossen Musiken im Dom mussten auch 12 Personen ausreichen.

im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts üblich gewesen, und man muss einen argen Unfug getrieben haben mit diesem „Quinteliren oder vermeinten Coloriren, welches die Arbeit des Componisten unannehmlich macht und schändet, und dem Gehör manchmal wie ein Fliegenkrieg vorkommt.“ Noch in den siebziger Jahren dieses Seculi hört man Klage führen über „die unzeitigen Instrumentalmusikanten, welche mit ihren Jägerhörnern oder Zinken keine Note verschonen, sondern sie durch ihr gemeines unförmliches Coloriren aufs ärgste dehnen und verdrehen, des Autors Intention wider alle musikalische Regel verwirken, den besten Nachdruck des Gesanges verderben und zerstümmeln.“ Seit Mitte des 17. Jahrhunderts beginnen das Solospiel und die concertirenden Instrumentalformen sich zu entwickeln; das Violinspiel besonders bei den Italienern, im Clavierspiel behaupten die Franzosen vorläufig das Primat und hauptsächlich ihr Geschmack in Instrumentalsachen macht auch in Deutschland sich geltend, bis sie hier ihre Meister finden. Das Orgelspiel, dem wir zuerst uns zuwenden, florirt namentlich in Deutschland, wiewohl Italien und besonders Rom auch im 17. Jahrhundert ebenfalls vortreffliche Orgelmeister aufzuweisen hat, unter denen, wie bereits mehrfach erwähnt, Frescobaldi und nach ihm Bernardo Pasquini obenan stehen.

In der Kirche behauptete die *Orgel* nach wie vor den ersten Platz sowohl als Soloinstrument wie auch bei Begleitung der Kunstmusiken. Mit Beginn des 17. Jahrhunderts gewinnt sie neue Wichtigkeit, indem sie anstelle des Sängerchores auch die Führung und Unterstützung des Gemeindegesanges zu übernehmen anfängt (S. 192), welcher Gebrauch noch vor Mitte desselben Seculi als ganz allgemein verbreitet und feststehend anzusehen ist. Zugleich bot der Choralgesang nun dem Orgelspiel reichen thematischen Stoff für selbständige Tonstücke, Choral-Vor- und Nachspiele, Choralphantasien, -canons und dergleichen dar, welche anfangs in ihrer Behandlung noch ganz dem Gesange sich anschliessen, im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts aber bereits einen orgelmässigen Stil gewinnen. Und zwar zuerst durch **Samuel Scheidt**, zu Halle um 1587 geboren, nach einem Bericht in der Ehrenpforte 331 ein Schüler des Peter Sweling zu Amsterdam, darauf Organist an der Moritzkirche seiner Vaterstadt und 1654 gestorben. Das wichtigste Werk dieses hochberühmten, nicht allein auf der Orgel sondern auch auf allen möglichen anderen Instrumenten wohlbewanderten Meisters, ist sein unter dem Titel *Tabulatura nova* in drei Theilen 1624 zu Hamburg gedrucktes, Choräle und andere geistliche und

weltliche Gesänge sowie Fantasien, Canons, Fugen, Toccaten, Passamezzi etc. enthaltendes Orgelbuch. Der Stil in diesen Tonstücken ist nicht mehr ein bloss auf die Orgel übertragener und mit jenen Coloraturen und Diminutionen aufgeputzter Vocalsatz, sondern thematisch gearbeitet, ganz orgelmässig und vom Charakter und der Spielart des Instrumentes selbst hergeleitet. Beigegeben ist eine Anweisung zum Registriren und zum Vortrage des Chorals auf verschiedenen Clavieren, so dass der Cantus firmus mit hervorstechenden Stimmen in einem Manual oder im Pedal genommen und die Harmonie oder Figuration auf anderen, schwächer registrirten Clavieren ausgeführt wird, wie heutigen Tages noch zu geschehen pflegt. Jünger als Scheidt ist sein ebenfalls grosser Landsmann, der Hoforganist Kaiser Ferdinand's III, **Johann Jacob Froberger,** 1635 zu Halle geboren, 1695 zu Mainz gestorben. Er war ein Schüler des Frescobaldi, hat sich aber auch in Frankreich umgesehen, den daselbst in Lautensachen herrschenden Stil sich zu eigen gemacht und, mit dem italienischen vermischt, auf das meisterhaft von ihm gespielte Clavier übertragen. Im Druck aber sind von seinen Arbeiten nur zwei Sammlungen Toccaten, Ricercaten, Capricci etc. 1695 und 1714 erschienen. Auch **Johann Caspar Kerl** (S. 376) und **Johann Pachelbel** (1653—1706, zuletzt Organist an der Sebalduskirche in seiner Vaterstadt Nürnberg) gehören unter die grössten deutschen Organisten des 17. Jahrhunderts, sowie der von seiner Zeit hochbewunderte **Dietrich Buxtehude,** von 1669 bis zu seinem Tode 1707 Organist an der Marienkirche zu Lübeck; **Johann Adam Reinken,** nach Angabe der *Critica musica* I, 255 Sweling's Landsmann, zu Deventer 1623 geboren und kurz vor vollendetem 100. Lebensjahre gestorben, 60 Jahre lang Organist an der Catharinenkirche zu Hamburg. Schon vor ihm hatten daselbst gewirkt Hieronymus Schultz (Praetorius) und Hans Scheidemann, sowie ihre Söhne Jacob Schultz und Heinrich Scheidemann, beide Swelings Schüler; besonders Jacob Schultz stand in hohem Ansehen „und hat viele Organisten gemacht, so in Deutschland, Dänemark etc. wohl befördert wurden." Desgleichen Vincent Lübeck, Organist an S. Nicolai in Hambnrg, von dem Mattheson sagt: „Was soll man aber von einem genug-berühmten Mann viel Rühmens machen; Ich darff nur Vincent Lübeck nennen, so ist der gantze *Panegyricus* fertig."[11]) Auch Georg Muffat,

11) F. E. Niedtens Musikal. Handleitung zur Variation des Generalbasses, 2. Aufl. von Mattheson, Hamburg 1721, S. 174.

gegen Ende des 17. Jahrhunderts, ist den besten Orgelmeistern seiner Zeit beizuzählen.

Unter diesen und anderen vortrefflichen Organisten erblühte besonders herrlich *die Kunst, den Choral sinnvoll und bedeutsam auszugestalten*, ihn auf alle mögliche Weise zu figuriren und zu fugiren, canonisch zu behandeln, überhaupt mit allem Reichthum der Harmonie und des höheren Contrapunkts zu schmücken; die Choralkunst der alten protestantischen Meister des 16. Jahrhunderts ging, wiewohl in veränderter Gestalt, auf die Organisten über, und als der Gemeindegesang immer mehr verfiel und die Componisten sich davon zurückzogen, waren es die deutschen Orgelmeister, durch welche ihm ein Kunstgebiet offen gehalten und gesichert blieb. Ihre mit umfassenden Kenntnissen verbundene Meisterschaft führte zu immer tieferen Studien und gelehrten Compositionen, in denen sie, auf Grund ihrer Verdienste um die Harmonie und den kunstvollen Contrapunkt, als Gesetzgeber in der höheren Tonsetzkunst erschienen, so dass sie insbesondere in den gelehrten Fächern der Musik einen sehr angesehenen Rang einnahmen und die Organistenschulen in grossem Rufe standen. Pedanterie und Künstelei blieben dem Orgelspiel zwar durchaus nicht immer fern; doch selbst in seinen geringeren Vertretern bewahrten es das auch diesen nicht mangelnde tüchtige Wissen, der ernste erhabene Charakter des Instrumentes und die mit demselben zusammenhängende Forderung einer objectiv contrapunktischen Behandlungsweise, wenigstens vor dem Versinken in bloss lustsüchtige Tändelei und leidenschaftliche Zerfahrenheit. Auch der fremdländische Geschmack erlangte weniger Gewalt über die Orgelkunst, denn sie war mit der deutschen Kunstempfindung überhaupt und insbesondere noch mit einem specifisch vaterländischen Erzeugniss, dem Choralgesang, zu eng verwachsen, hatte ausserdem bei uns eine zusammenhängendere Fortentwickelung und Tradition von Geschlecht auf Geschlecht gefunden als irgend wo anders. In diesen Organistenschulen wurde fleissig Contrapunkt getrieben, Gediegenheit und Tüchtigkeit wenigstens in Aneignung und Handhabung der Kunstmittel und Formen waren darin noch heimisch, auch als man sie ausserhalb derselben nicht mehr allzu häufig fand. Dass daneben gerade unter dem Organistenthum auch das Handwerk üppig empor wucherte und in Amt und Würden gerade wie heute sich breit machte, ist sehr erklärlich; denn mit blosser Formgewandtheit und einem gewissen technischen Apparat konnte auch ohne jede Spur von Genie ein Posten versehen und dem äusserlichen Bedarf genügt

werden. Aber einen festen Grund an contrapunktischem Wissen konnte man in den Organistenschulen gewinnen, das haben neben hundert anderen auch Händel und Bach bewiesen, welche die Tüchtigkeit ihrer ersten Kunstbildung einer solchen Organistenerziehung zu danken gehabt haben.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beginnt nun auch die *Instrumental-Kammermusik* mit aller Macht sich zu entfalten. Sobald erst die Abhängigkeit des Instrumentenspiels vom Gesange sich gelockert hatte, ging es rasch vorwärts, grosse Meister auf Streichinstrumenten und dem Clavier erstanden, und unter ihren Händen bildet der Instrumentalstil sich aus und gewinnt feste wohlgegliederte Formen. Das *Violinspiel*, wiewohl es auch in Frankreich schon am Hofe Ludwig's XIV besonders gepflegt wurde, hat seine eigentliche Heimath doch in Italien, und nicht nur die italienischen Sänger, sondern auch die Orchester waren weit besser als die französischen. Die Streichinstrumente bezog man, wie der Abbé Raguenet[12]) erzählt, in Italien mit viel dickeren Saiten, gebrauchte auch längere Bögen, die grossen Lauten, Theorben und Bässe waren viel grösser, daher auch alles noch einmal so kräftig und klangvoll als bei den Franzosen. Namentlich aber waren die italienischen Instrumentisten selbst viel musikalischer, fester und gewandter, die grössten Meister trugen überdiess kein Bedenken, in den Orchestern mitzuspielen; alles ging leicht und wie von selbst zusammen, ohne dass der Takt geschlagen wurde, was in Paris sogar hörbar („mit einem grossen Stocke", wie Quanz sagt) geschah und doch nicht immer den rechten Erfolg hatte. An Sauberkeit und Nettigkeit im Spielen sollen wiederum die französischen Violinisten den italienischen überlegen gewesen sein, „alle Striche der Italiener sind sehr hart, wenn sie nicht aneinander hängen; was aber geschleufft seyn soll, wird bei ihnen in einer sehr verdrieslichen Art gefidelt." Mehr gute Musiker aber gab es in Italien, „ganz Paris muss beitragen", bemerkt der Abbé weiter, „um nur ein einziges schönes Orchester zu wege zu bringen, so wie das Opern-Orchester ist. In Rom, wo doch nicht der zehnte Theil von Leuten, die zu Paris sind, sich befindet, wird man leicht sieben bis acht Orchesters bestellen können, so mit Clavieren, Violinen,

12) „*Parallèle des Italiens et des François, en ce qui regarde la Musique et les Operas*", zuerst Paris 1702 gedruckt. Der Sieur de Vieuville trat dagegen als Anwalt für die französische Musik auf. Die Schriften beider stehen in der *Critica musica* I, 91—231; obige Stelle s. S. 157 f.

Theorben etc. alle zusammen wohl besetzt sind." — Unter den grossen Geigern und Kammercomponisten Italiens obenan steht **Arcangelo Corelli**, der Vater des wahren Violinspieles und des ächten Kammerstiles in der Instrumentalmusik. Geboren war er 1653 zu Fusignano im Bolognesischen, Unterricht in der Composition empfing er von dem päpstlichen Sänger Matteo Simonelli; doch soll auch der berühmte Paduanische Componist Giov. Batt. Bassani, der ebenfalls ein grosser Violinist genannt wird, sein Lehrer gewesen sein, wiewohl Bassani vier Jahre jünger war als er. Im Jahre 1672 war Corelli in Paris, nahm vom französischen Geschmacke aber nichts an; dann besuchte er mehrere deutsche Höfe und stand einige Zeit in bairischen Diensten, war 1686 wieder in Rom, wo er mit Pasquini und dem berühmten Theorbisten Gaetani bei der Oper mitwirkte, in den Kirchen spielte und die Montagsmusiken beim Cardinal Ottoboni leitete. Im Jahre 1713 starb er. Seine Hauptvorzüge als Violinist waren ein schöner gleichmässiger Ton, den man mit einer pianissimo geblasenen Trompete verglich, und ein edler, einfacher, zugleich aber empfindungstiefer Vortrag. In der Technik sah er sich von manchem übertroffen, der sonst weit unter ihm stand, Adam Strungk (S. 411) setzte ihn durch seine Künste in Erstaunen, Scarlatti's Capellisten zu Neapel führten Dinge, die ihm Verlegenheit bereiteten, mit Leichtigkeit aus.[13]) Dennoch aber war er mit Recht allgemein bewundert, Gasparini nennt ihn *il Virtuosissimo di Violino e vero Orfeo de' nostri tempi*, und weit und breit geschätzt waren seine Compositionen; es gab Notenschreiber, welche nur vom Copiren derselben ausrei-

13) Dazu war er sehr sanftmüthig, schüchtern und leicht zu verblüffen, infolge dessen ihm mancherlei Unangenehmes passirte. So bekam er in Neapel eine etwas unhandliche Stelle in der Violinpartie einer Oper von Scarlatti, womit die Capellisten sehr gut fertig wurden, nicht heraus und fing darauf, unter Scarlatti's Augen, aus Verwirrung das folgende Stück mehreremale hintereinander in Dur statt in Moll an. Nun machte er sich eilig von Neapel fort, weil er sich einbildete, um sein ganzes Ansehen gekommen zu sein. Auch mit Händel gab es eine Scene bei Ottoboni, indem Corelli den Ton und Ausdruck der Ouvertüre zum *Trionfo del Tempo* garnicht zu treffen wusste; als Händel ungeduldig wurde, entschuldigte er sich: „Aber, mein lieber Sachse, diese eure Musik ist nach dem französischen Stil eingerichtet, darauf ich mich garnicht verstehe" (Händels Lebensbeschreibung von Mainwaring, deutsch von Mattheson S. 49). Grosse Neigung zum Sparen war einer seiner hervorstechenden Charakterzüge; wiewohl er eine stattliche Bildersammlung und gegen 40,000 Thaler baar hinterliess, ging er doch stets dürftig gekleidet und immer zu Fuss. Gemälde waren seine Hauptleidenschaft, besonders wenn man sie umsonst sehen konnte, wie Händel ihm scherzhaft nachsagte.

chend zu leben hatten. Seine Werke sind Sonaten für Violine allein, für 2 Stimmen, meist aber für 3 (2 Violinen, Violon und Generalbass); Suonate da Camera (oder Balleti da Camera, Suiten), Violinsolos und Concerti grossi. Seine Sonaten beginnen jetzt nach Verdienst wieder mehr bekannt zu werden und man kann sie mit Wohlgefallen hören; denn sie sind, wiewohl meist noch klein an Form, doch reich an höchst edler Erfindung und schönem Gesange, in der Harmonie rein, wohlklingend und wirksam, überall kerngesund und natürlich, und in einem gediegenen Kammerstil geschrieben. Der Instrumentalmusik für die Kammer hat zuerst Corelli die richtigen Wege gewiesen. Zwar erweiterten und entwickelten die bedeutendsten seiner Schüler und Nachkommen die Formen, und bereicherten die bei Corelli selbst im Vergleiche zur späteren Zeit noch nicht sehr umfänglichen Mittel der Technik; doch aber weist alles, was im Violinspiel und der Kammercomposition einer ernsten Richtung gefolgt ist, auf Corelli als deren ersten Begründer zurück. Sein bedeutendster Schüler ist **Francesco Geminiani**, zu Lucca um 1680 (nach Gerber schon um 1666) geboren. An Fertigkeit scheint er es seinem Lehrer zuvorgethan zu haben, an wahrer Künstlerschaft hat er ihn niemals erreicht. Wie er im Vortrage schon zum modernen Virtuosenthum mit seinen technischen Ueberspannungen und subjectiven Extravaganzen sich hinneigte und viel zu unruhig und willkürlich war, um im Orchester brauchbar zu sein oder ein solches ordentlich leiten zu können, so zeigt er auch in seinen ehemals ungemein begehrten Compositionen nicht mehr die kunstmässige Ordnung, Ruhe und Klarheit seines Meisters, wiewohl er ihn an Reichthum der Modulation und Mannigfaltigkeit des Figurenapparates sowie der Instrumentalcombinationen und Wirkungen übertrifft. Ferner gehört unter die grossen Violinisten jener Zeit **Antonio Vivaldi**, Capellmeister des Landgrafen von Hessen-Darmstadt, nach 1713 Director des Conservatorio della Pietà zu Venedig, 1743 gestorben. Weit mehr Bedeutung für die Kunst als seine 26 Opern haben seine Violinsachen, besonders die Concerte für eine Solovioline mit Orchester, welche für diese Gattung von Tonstücken auch in Deutschland mustergültig und von Quanz, Benda und anderen zu Vorbildern genommen wurden.

Dieses *Soloconcert*, von italienischer Abkunft und im wesentlichen unser heute gebräuchliches Concert mit Orchester, soll zuerst von Giuseppe Torelli (um 1701 Concertmeister zu Anspach) in eine festere Form gebracht worden sein. Es hat drei Sätze, einen kurzen

langsamen zwischen zwei schnellen, nach dem Vorbilde der italienischen Ouvertüre mit ihrem langsam bewegten Mitteltheil (S. 297). Man nennt es auch *Kammerconcert*, zum Unterschiede von einer anderen Art, dem *Concerto grosso*, in welchem mehrere Soloinstrumente (Violinen, auch Blasinstrumente) miteinander concertiren und vom Orchester begleitet und durch Ritornelle abgewechselt wurden. Richtig behandelt, war auch das Concerto grosso ein Tonstück, worin ein tüchtiger Componist etwas leisten konnte, wie Corelli, Vivaldi, Händel und andere bewiesen haben. Aber die geringeren Tonsetzer ruinirten es durch Ueberladung mit rauschenden Effecten und allerhand Spectakel; daher heisst es im Vollk. Capellmeister S. 234 „die Wollust führe in den Concerten dieser Art das Regiment. Auf die vollständige Besetzung kömmt das meiste an, ja, man treibt sie bis zur Unmässigkeit, so dass es einer reichen Tafel ähnlich sieht, die nicht für den Hunger sondern zum Staat gedeckt ist.“ Das Concerto grosso hatte gewöhnlich auch jene drei grundleglichen Sätze (Allegro, Adagio, Allegro) nicht selten aber auch vier und fünf.

Noch jetzt in weiteren Kreisen bekannt ist **Giuseppe Tartini,** zu Pirano in Istrien 1692 geboren, 1721 erster Violinist an der Antoniuskirche zu Padua, wo er 1728 eine Musikschule eröffnete, deren Zöglinge über das ganze musikalische Europa hin sich verbreiteten; daher nannten ihn die Italiener *il Maestro delle nazioni*. Sein bedeutendster Schüler war P i e t r o N a r d i n i. Er selbst muss einer der stärksten Violinspieler gewesen sein, Schwierigkeiten scheinen für ihn kaum noch existirt zu haben; seine Werke sind voll von Passagen, die eine ausserordentliche Kenntniss der Applicatur in allen Lagen beweisen. Kraftvolle, energische Bogenführung, schöner Ton, tadellose Reinheit und elegante Leichtigkeit sollen ebenfalls zu seinen Vorzügen gehört haben, „die Triller, sogar die Doppeltriller, schlug er mit allen Fingern gleich gut. Er mischte, sowohl in geschwinden als langsamen Stücken, viele Doppelgriffe mit unter, und spielte gerne in der äussersten Höhe“, berichtet Quanz, der ihn 1723 hörte, in seinem Lebenslauf a. a. O. 221. Anregend in technischer Beziehung hatte auf ihn der grosse Geiger **Francesco Maria Veraccini** gewirkt, indem dessen kühne und neue Bogenführung ihn zu rastlosen Studien ansporn te. Dass aber, wie es bei Quanz weiter heisst, „Tartini's Vortrag nicht rührend, sein Geschmack nicht edel, vielmehr der guten Singart ganz entgegen“ gewesen sei, kann man, nach manchen seiner Compositionen [14]) zu urtheilen, sich kaum denken; denn er zeigt sich darin

14) Darunter befinden sich Concerte für Solovioline und eine verschiedene

originell, feurig, gesangreich und phantasievoll, auch in der Harmonie weit interessanter und gelehrter, als die meisten seiner Collegen. Auch zur Speculation hatte er grosse Neigung, und wir werden ihm als Theoretiker noch begegnen. Aus seiner Schule stammte noch Gaetano Pugnani, ein vortrefflicher Geiger und fleissiger Componist, die Blume des Virtuosenthums bis auf Paganini war aber Antonio Lolli aus Bergamo, 1740 bis 1802. — Auch in Deutschland gab es grosse Künstler auf der Geige, so neben dem schon mehrfach erwähnten Strungk noch Pantaleon Hebenstreit, beide übrigens schon mehr Virtuosen, letzterer auch auf dem von ihm erfundenen (oder vielmehr aus dem Cimbal oder Hackbrett construirten) Pantalon. Die gediegene künstlerische Richtung des Geigenspieles vertraten hauptsächlich der Dresdner Concertmeister **Johann Georg Pisendel** (1687 bis 1755), besonders vortrefflich im Adagio; und der Böhme **Franz Benda** (1709 bis 1786), Stifter einer sehr angesehenen deutschen Violinistenschule und Haupt einer achtbaren Künstlerfamilie, unter deren Mitgliedern besonders **Georg Benda** (Bruder des Franz, 1742 Violinist der königlichen Capelle zu Berlin, 1749 Nachfolger des gelehrten Contrapunktisten Gottfried Heinrich Stölzel als Capellmeister zu Gotha) sowie Friedr. Wilh. Heinr. Benda, ältester Sohn des Franz, sich hervorthaten. Die Hochschule des *Orchesterspiels* für Deutschland aber war seit Mitte des 18. Jahrhunderts die *Mannheimer Capelle*, welche seit 1753 unter Leitung des ausgezeichneten Capellmeisters **Ignaz Holzbauer** (1711 bis 1783), eines tüchtigen und gebildeten Musikers[15]) stand, und durch ihn und besonders durch den grossen Geiger **Johann Stamitz** aus Teutschbrodt in Böhmen, Concertmeister der Capelle um 1756, zu hoher Blüthe gelangte. Unter Stamitz und seinem Schüler **Christian Cannabich,** bildete sie sich zur ersten in ganz Deutschland; nicht bloss hinsichts der Stärke, Präcision und Sicherheit wurde sie vorbildlich,

Anzahl Begleitstimmen; Sonaten für eine, zwei und drei Violinen mit Bass; *L'Arte dell' Arco*, 38 Variationen über eine Gavotte von Corelli etc. Sein Leben (nach einer italienischen Biographie) steht in Hiller's Lebensbeschr. berühmter Tonkünstler, Leipzig 1784. Ebenda auch ein für Violinspieler belehrender Brief des Tartini an Magdalena Lombardini.

15) Componist der deutschen Oper *Günther von Schwarzburg* 1776, sowie verschiedener italienischer Opern, Kirchen- und Instrumentalmusiken. „Deutschheit mit welscher Anmuth colorirt, war ungefähr sein musikalischer Hauptcharakter. Durch jene wirkte er auf den Verstand, durch diese auf das Herz — und so traf er den ganzen Menschen" sagt Schubart von ihm, Aesthetik 131.

sondern auch namentlich hinsichts der feinen Abschattirungen, Färbungen und Nüancen des Vortrags. Die Vermittelung der hohen und niederen Stärkegrade durch das Crescendo und Diminuendo scheint man innerhalb der Instrumentalmusik hier, wennauch schwerlich zuerst versucht, so doch zuerst weiter ausgebildet zu haben. Als Ausdrucksmittel an sich bekannt ist das An- und Abschwellen des Tones schon seit Jahrhunderten gewesen; im Orchesterspiel aber war das echomässige Abwechseln von stark und schwach, in den Concerten und Sologesängen das starke Tutti der Ritornelle und das abgedämpfte Accompagnement beim Solo der Principalstimme, bis dahin wenigstens überwiegend, obwohl gar nicht zu zweifeln ist, dass man von den vermittelnden Zwischengraden auch in der Instrumentalmusik schon früher Gebrauch gemacht hat. Wenn also Burney (Reisen II, 74) sagt, „dass hier [in Mannheim] der Geburtsort des Crescendo und Diminuendo sei", so ist darunter doch nur zu verstehen, dass man den Gebrauch dieser Zwischentöne und Schattirungen hier ganz besonders entwickelt und verfeinert habe.

Die Besetzung dieser Capelle war zahlreicher als man sonst gewöhnt war, auch hinsichts der Blasinstrumente, deren Intonation Burney jedoch nicht tadellos rein fand; um 1767 hatte man daselbst auch schon Clarinetten, deren Anwendung als Orchesterinstrumente Mozart zehn Jahre später zuerst in der Mannheimer Capelle kennen lernte. Im Jahre 1756 bestand sie nach Marpurg (Beiträge II, 567) aus 2 Capellmeistern, Carl Grua für die Kirche und Ignaz Holzbauer für das Theater; 2 Concertmeistern, Johann Stamitz und dem Römer Alexander Toeschi; 10 ersten und ebensoviel zweiten Violinisten; 2 Flöttraversisten, 2 Oboisten, 4 Violoncellisten, 2 Contrabassisten, 2 Fagottisten, 4 Bratschisten, 4 Waldhornisten, 2 Organisten, 12 Trompetern, 2 Paukern, 12 Sängern und Sängerinnen. Darunter waren Künstler von ausserordentlicher Tüchtigkeit, neben Stamitz und Toeschi die Violonisten Cannabich, Crammer, Fränzel; der Oboist Le Brünn, der Flötist Wendling, der Fagottist Ritter u. andere. Näheres über die Capelle s. auch bei Schubart, Aesthetik der Tonkunst, Wien 1806 S. 130 ff.

Unter die angesehensten deutschen Instrumentalmusiker dieser Zeit gehört noch der schon vielfach genannte **Johann Joachim Quanz**, ausgezeichneter Flötist und Verbesserer der Flöte, geboren 1697 zu Oberscheden in Hannover, und 1773 zu Potsdam gestorben. Seit 1741 war er Kammermusikus und Hofcomponist Friedrich's II, (seit 1728 dessen Lehrer auf der Flöte); vorher hatte er

in Diensten des sächsisch-polnischen Hofes gestanden und war viel auf Reisen gewesen, wo wir ihm, seiner Selbstbiographie folgend, schon oft begegnet sind. Neben einer Unzahl von Concerten und Solo's für die Flöte hat er auch Gellert'sche Oden componirt und eine lehrreiche Schrift, „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen etc.", zu Berlin 1752 drucken lassen. Seine Concerte, gegenwärtig zwar längst vergessen, waren ehedem doch ausserordentlich beliebt und von grossem Einfluss auf die deutsche, insbesondere auf die Berliner Geschmacksrichtung in Instrumentalsachen.

Im *Clavierspiel* streiten die Franzosen mit den Italienern um den Vorrang, bis beide ihren Platz den Deutschen einräumen müssen, wiewohl der französische Geschmack auch noch zu Bach's Zeit in Deutschland mächtig war. Gute Claviermeister haben die Franzosen mehr aufzuweisen als Sänger und Violinisten, namentlich ist es eine berühmte Musikerfamilie, der das Clavierspiel viel zu danken hat, die Familie Couperin. Zuerst blühten drei Brüder dieses Namens, Louis (1630 bis 1665), Franz, und Carl (der jüngste, gestorben 1669), alle drei tüchtige Organisten und Claviermeister; der bedeutendste aber ist **Franz Couperin**, der Sohn des Carl, 1668 zu Paris geboren, 1696 Organist an der Gervasiuskirche daselbst, darauf 1701 Kammerclavierist des Königs und Hoforganist, 1733 gestorben. Als Organist war er gelehrt, als Clavierspieler besonders durch angenehmen und rührenden Vortrag ausgezeichnet; seine feinen und geschmackvollen, wiewohl an Gedankeninhalt nicht tiefen und mit Zierlichkeiten mitunter gar zu sehr überladenen Claviersachen bestimmten die Richtung des Clavierspiels ihrer Zeit und wurden selbst von Seb. Bach, namentlich ihrer Eleganz wegen, sehr geschätzt, studirt und zur Uebung empfohlen; Bach's Spielmanieren sind meist die schon von Franz Couperin in Anwendung gebrachten[16]. Auch auf seinen Sohn Armand Louis vererbte sich der Geist dieser wackern Künstlerfamilie. — Ferner hat Rameau hübsche Clavierstücke hinterlassen, und Louis Marchand (geb. 1669) war ein tüchtiger Organist und fertiger Clavierist im brillanten Stil, wennauch seine Gedanken nicht schwer ins Gewicht fielen. Dass er es, nach der bekannten Anecdote, auf einen Wettkampf mit Bach nicht ankommen liess, war nicht zu verwundern,

16) Sein S. 221 erwähntes Werk *L'art de toucher le Clavecin* soll auch 1701 und 1717 zu Paris erschienen sein, vgl. Sulzer, Theor. der sch. Künste II, 686.

einem minder Starken wäre er aber doch kein verächtlicher Gegner gewesen. — In Deutschland waren die grossen Organisten meist auch tüchtige Claviermeister, Froberger an der Spitze, nach ihm insbesondere aber **Gottlieb Muffat**, des alten Fux' würdiger Schüler, ein ausserordentlich feiner und gewandter Claviercomponist, dessen *Componimenti musicali* (Wien 1727) Stücke enthalten, welche an Geschmack, angenehmer Erfindung und Solidität mit den besten ihrer Zeit getrost sich messen können. Auch Mattheson zählte unter die guten Clavierspieler, Bach und Händel aber überstrahlten sie alle.

Die beliebtesten Clavierstücke, bevor die Sonaten in Schwung kamen, waren *Toccaten*, *Fugen*, *Fantasien*, *Capricci*, *Arien* mit oder ohne sogenannte *Doubles*. Hauptsächlich aber Tänze; Tanzmelodien aller Art für Clavier, Laute, Gambe und verschiedene andere Instrumente behaupteten noch immer ihren Platz in der Kammer, besonders in Frankreich. Wo sie, wie in der Kammer, nicht zum Tanzen bestimmt waren, entwickelten sie sich freier und kunstmässiger; ihre rhythmischen Theile erweiterten sich, man contrapunktirte sie fein und sorgfältig aus, sie wurden zu Instrumentalstücken, denen von den ursprünglichen Tänzen, neben Einrichtung der Wiederholungstheile, nur die Bewegungsart, Haltung, überhaupt der innere Charakterismus verblieb, während sie hinsichts der Taktzahl zwangloser sich gestalten durften, da auf die Tanzschritte keine Rücksicht mehr genommen zu werden brauchte. Von ihrer practischen Bestimmung abgelöst, wurden sie zu Charakterstücken, welche das Gepräge der einen oder andern Gattung von Tanzmelodien an sich trugen. Die beliebtesten solcher Stücke waren *Allemande*, *Anglaise*, *Bandiniera*, *Bourée*, *Bransle*, *Ciaccona*, *Courante*, *Gavotta*, *Giga*, *Hornpipe*, *Menuett*, *Passacaglio*, *Passamezzo*, *Passepied*, *Polonaise*, *Rigaudon*, *Sarabande*, *Siciliano*. Der Menuett hatte gerne ein Trio oder Alternativo bei sich; die Ciaccona präsentirte sich mit einer zuweilen sehr langen Schleppe von Variationen; der Passacaglio als immer wieder von vorne anfangende Bassmelodie *(Ostinato)*, wogegen die Oberstimmen immer neue Couplets ausführten. Auch die Sarabande, Gavotte und Spielarie hatten häufig *Doubles* bei sich — „gebrochene Arbeit", wie Mattheson sie nennt, nämlich mehr noch an das ältere Diminuiren sich anschliessende, durch allerhand Setz- und Spielmanieren, Läufe und Coloraturen mannigfaltig gemachte Wiederholungen der Melodie, als wirklich thematisch durchbildete Variationen im heutigen Sinne. Diese Doubles waren, unter dem Namen *Partite*, be-

sonders zu Froberger's Zeit so eingerissen, „dass nicht nur auf besondere kleine Arien, oder Arietten, z. B. auf ein sogenanntes Lantürlü-Liedlein, wenigstens ein halb Dutzend Variationen herhalten mussten; sondern selbst die Allemanden, Couranten etc. wurden damit angesteckt, und kamen nicht ohne Brüche, krumme Sprünge und vielgeschwänzte Noten davon" (Capellmeister 232). Es lag nun sehr nahe, solche Tanzmelodien zu einem Cyclus oder einer Suite von Tänzen zusammenzureihen, und so entstand die unter dem Namen *Suite* bekannte Instrumentalform.

Die Sätze der Suite sind entweder lauter Tänze; oder ihr Tanzreigen wird durch eine Ouverture, Toccata, ein Präambulum, Präludium mit oder ohne Fuge eröffnet; oder es mischen sich ausser der Ouvertüre auch in die Reihenfolge der Tänze andere Stücke von verschiedener Bewegung, Adagio's, Arien, Scherzi, Fugen im Allegrotempo. In der Regel stehen sämmtliche Stücke, aus denen die Suite zusammengereiht ist, in derselben Tonart, Einheit des Grundtones herrscht von Anfang bis Ende. Jene nicht bloss aus Tänzen bestehenden Suiten heissen auch insbesondere *Partien* oder *Partiten* (von jenen Variationen wohl zu unterscheiden), wiewohl man diesen Ausdruck auch für Suite schlechthin gebraucht, gleichviel ob sie ganz aus Tänzen besteht oder nicht. Ausserdem führt die Suite, zum Unterschiede von der *Sonata da chiesa* oder *Sonata* überhaupt, auch die Namen *Sonata da camera* und *Sonata dei balleti*. Sebastien de Brossard, dessen musikalisches Lexikon 1703 in erster und 1707 in dritter Auflage erschien, stellt die Merkmale auf, welche die *Sonata da camera* oder *dei balleti*, die Kammer- oder Tanz-Sonate, von der *Sonata da chiesa* oder Kirchensonate unterscheiden. Demnach besteht die Kirchensonate aus Adagio's, Largo's, und Fugen als Allegrosätze, während bei der Suite auf das Präludium Tänze in einer gewissen Reihe folgen, wie z. B. nach dem Präludium eine Allemande, Courante, Sarabande und Gigue, oder eine Allemande, Gavotte, Bourée und Gigue. Feste Regeln für die Aufeinanderfolge aller Tanzarten in der Suite gab es jedoch nicht, auch die Zahl der Stücke ist verschieden, es finden sich deren drei, vier, fünf bis sieben. Doch waren die von Brossard genannten Reihen grundleglich und gewisse Tanzarten stellte man der Steigerung, des Contrastes, überhaupt der Mannigfaltigkeit an innerer Eurhythmie wegen immer gerne neben einander, wie auch die Allemande in der Regel den Reigen eröffnete und die anderen ihr folgten, „gleichsam ihre Suite bildend." Mattheson erklärt zwar im Neueröffneten Orchester 1713 S. 174 „*Suiten* seien solche *Instrumental*-Sachen, die erstlich eine Ouverture, *Symphonie* oder *Introde*, und nachgehends nach des Componisten Gutbe-

finden eine ganze Reihe allerhand *Pièçen*, als da sind *Allemanden, Couranten etc.* in sich begreifen"; doch sagt er 26 Jahre später im Capellmeister S. 232 „In Clavier-, Lauten- und Violdigamben-Sachen gehet die *Allemanda,* als eine aufrichtige teutsche Erfindung, vor der Courante, sowie diese vor der Sarabande und Gigue her, welche Folge der Melodien man mit einem Namen *Suite* nennet." Meist wurde die Suite für Clavier allein gesetzt und bekam dann anstatt der Ouvertüre häufig eine Toccata; doch kommt sie auch oft genug für allerhand andere Instrumente, für Streichinstrumente allein oder in Verbindung mit Blasinstrumenten (gewöhnlich Flöten), zuweilen auch für volles Orchester vor. Die Gattung der Instrumente, wofür man schrieb, blieb natürlich nicht ohne Einfluss auf die Setzart; die Allemande z. B. erschien, wenn für Orchester bestimmt, mit einer einfacheren und in der Oberstimme prädominirenden Melodie; für Clavier hingegen wurde sie häufig mit vielen Spielfiguren nach Art der Spielarie ausgeziert, ihre Melodie zertheilt und gebrochen.

Die erste Entstehungszeit der Suite, als der ersten mehrsätzigen Instrumentalform, lässt sich nicht mit Gewissheit angeben, doch wird man die Mitte des 17. Jahrhunderts dafür anzusehen haben. Wiewohl ein deutscher Tanz (die Allemande) in der Regel den Vortritt vor ihren anderen Tänzen hat, ist doch aller Wahrscheinlichkeit nach Frankreich ihre Heimath; jedenfalls aber wanderte sie bald nach Deutschland ein, wo sie schnell sich festsetzte und bis in die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein mit grosser Vorliebe gepflegt wurde. Sie war ein wesentlicher Bestandtheil der Kammermusik, man gab ihr bald den Vorzug vor der älteren mehrstimmigen Sonate, „welche von den neueren sogenannten Concerten und Suiten ziemlich ausgestochen und hintangesetzt wurde," und die besten Instrumentalcomponisten haben wahre Meisterstücke auch in dieser Formgattung hinterlassen. Gleich unserer Sonate bildet die Suite nun zwar auch einen Cyclus formell in sich abgerundeter Sätze, damit ist die Aehnlichkeit zwischen beiden aber freilich auch zu Ende. Man weiss, dass die Sätze der modernen Sonate in einem inneren Zusammenhange stehen, jederzeit ein einheitliches Ganzes ausmachen sollen. Der Suite in ihrer Vollendung fehlt eine solche ideelle Einheit ihrer Sätze nun zwar keineswegs, und auch innerhalb der engen Grenzen ihrer Tanzformen kann ja eine Musik von poesievoller und eigenartiger Schönheit sich entfalten, wie die alten Tanzstücke in- und ausserhalb der Suite hinlänglich beweisen. Die Forderung der leichten formalen Anschaulichkeit und rhythmisch genauen Ebenmässigkeit ihrer Theile verhindert die Tanzmusik noch nicht ein für allemal, sehr ausdrucksvoll und charakteristisch zu sein, und dies um so weniger, wenn die Tanzstücke von ihrer unfreien Bestimmung, wirklich zum Tanze ge-

2 (Spitta I. 680.

spielt zu werden, abgelöst sind und nur als Tonsätze im Charakter jener Tanzmelodien erscheinen, wie in der Suite. Dennoch aber ist die Tanzform zu einfach und zu wenig biegsam und elastisch, um der freieren Durchbildung eines grösseren Gedankens hinlänglich Raum zu geben, und eine ähnlich nahe Beziehung zwischen den einzelnen Sätzen zu ermöglichen, wie die moderne Sonate sie fordert. Hierzu mussten erst die Einzelformen eine weit vollkommenere innere Durchbildung erfahren, als den Tanzformen überhaupt zu Theil werden konnte. Näher zur modernen Sonate steht allerdings die Partite, in welcher Sätze von freier Gestaltung unter die Tänze sich mischen. Als die Claviersonate und die Concertsymphonie unter Domenico Scarlatti und Phil. Em. Bach freier sich entfalteten, begann die Suite aus der Compositionspraxis zu schwinden; einzelne noch in neuerer Zeit gemachte Wiederbelebungsversuche sind ohne nachhaltige Erfolge geblieben. Das Divertimento, die Cassation und Serenate nahmen ihre Stelle ein. Auf die moderne Symphonie hat sie unmittelbare Einflüsse nicht geübt, wahrscheinlich ist aber der Menuett in unseren Symphonien, Quartetten, Sonaten noch ein Nachklang der Suite, indem man sich veranlasst sah, diesen seiner Zeit sehr beliebten Tanz aus der Suite in die neue Form als vierten Satz mit herüber zu nehmen.

Unter den Italienern, welche hinsichts der Gediegenheit im Clavierspiel den Franzosen den Rang abliefen, sind nächst den grossen Orgel- und Claviermeistern Frescobaldi und Pasquini, die beiden **Scarlatti, Alessandro** und dessen Sohn **Domenico,** (1683 bis 1757) die bedeutendsten Förderer des Clavierspiels. Alessandro Scarlatti verstand, wie wir von Quanz wissen, das Clavier auf eine gründliche und tief gelehrte Art zu behandeln, wiewohl er seinem Sohne an Fertigkeit der Ausführung nicht gleichkam. Dieser, Domenico, verhielt sich zu ihm ungefähr wie Philipp Emanuel Bach zu seinem Vater Sebastian; an universeller Kraft des Genies sowie an Charakter und Tiefe konnten beide mit ihren Vätern sich nicht vergleichen, beide waren mehr fein an Geschmack, modern, elegant und gewandt in der Form, als gross in ihren Ideen; in Vocalwerken haben beide nichts Ausserordentliches geleistet, ihr Gebiet war ausschliesslich die Instrumental-, namentlich Claviermusik. Zwar ist Domenico Scarlatti auch im Fache der Oper thätig gewesen, aber, wie es scheint, ohne besonderen Erfolg; in die Entwickelung der Claviermusik aber hat er selbstthätig fördernd mit eingegriffen, besonders der homophone Claviersatz und die moderne Claviersonate haben ihm viel zu danken. Erst mit Entfaltung des Solospieles in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts beginnt der Instrumentalsatz

von der Polyphonie und Gebundenheit aller Stimmen allmälig sich loszumachen und in die Homophonie überzugehen, das heisst in diejenige Setzart, in welcher wesentlich nur eine melodieführende Hauptstimme herrscht, während die anderen nur begleitende Nebenstimmen sind. Der Leser erinnert von S. 235 her, dass auch die *Sonate* zuerst (um 1600) als ein meist für zahlreiche durchaus obligate Stimmen gesetztes Tonstück erscheint, dessen Form noch ganz unbestimmt ist. Nach und nach gliedert sie sich in mehrere an Bewegung verschiedene Sätze, unter denen dann und wann ein Tanz vorkommt. Gewöhnlich sind diese Sonaten, deren Einzelformen mit Ausnahme der Tänze anfangs noch jeder festen Contour und Gliederung ermangeln, für mehrere Streichinstrumente, zuweilen auch für eine Solovioline gesetzt; das Clavier findet darin zwar auch eine Stelle, aber nur als Generalbassinstrument. Für einen der ältesten Verfasser solcher Sonaten wird der vortreffliche Violinist und Salzburgische Capellmeister Franz Heinrich Biber (1638—98) angesehen. Auf das Soloclavier fand die Sonate etwas später Anwendung, und zwar zuerst durch einen ausgezeichneten deutschen Musiker, **Johann Kuhnau**, 1701—22 Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, dessen „Neuer Clavier-Uebung Anderer Theil" vom Jahre 1695 neben sieben Partien, am Schluss eine Sonate in *B* enthält. In der Vorrede rechtfertigt er seinen Versuch: „Ich habe auch hinten eine Sonate aus dem *B* mit beigefüget, welche gleichfalls dem Liebhaber anstehen wird. Denn warum sollte man auf dem Claviere nicht eben, wie auf andern Instrumenten, dergleichen Sachen tractiren können? Da doch kein einziges Instrument dem Claviere die Präcedenz an Vollkommenheit jemals disputirlich gemacht hat." Er muss Beifall damit gefunden haben, denn im nächsten Jahre liess er drucken „Frische Clavierfrüchte oder sieben Suonaten von guter Invention und Manier, auf dem Claviere zu spielen" (Dresden und Leipzig, 1710 und 1724 neu aufgelegt) und im Jahre 1700 noch „Musicalische Vorstellung einiger biblischen Historien in 6 Sonaten, auf dem Klaviere zu spielen." Ungeachtet der guten Aufnahme fand Kuhnau's Neuerung anfangs doch nur wenig Nachfolge, die Suite war noch zu allgemein beliebt und in ihrer Art etwas schon weit Vollkommeneres, als die dem Geiste sowie der Form nach allerdings noch sehr unfreie Claviersonate, deren damalige Beschaffenheit noch kaum ahnen liess, was daraus sich entwickeln sollte. Mattheson, der selbst eine recht gute 1713 zu London gedruckte Claviersonate geschrieben hat, spricht noch 1737 [17]) ziemlich verächtlich darüber: „Seit einigen

Jahren hat man angefangen, Sonaten für's Clavier (da sie sonst nur für Violinen etc. gehören) mit gutem Beifall zu setzen; bisher haben sie noch die rechte Gestalt nicht, und wollen mehr gerühret werden als rühren; d. i., sie zielen mehr auf die Bewegung der Finger als der Herzen. Doch ist die Verwunderung über eine ungewöhnliche Fertigkeit auch eine Art Gemüthsbewegung, die nicht selten den Neid gebiert. Die Franzosen werden nun auch in diesem Stücke, sowie in Cantaten, zu lauter Italienern. Es läuft aber meist auf ein Flickwerk, auf lauter zusammengesuchte Cläusulgen hinaus, und ist nicht natürlich“. Unter Domenico Scarlatti aber kam der Sonate mit einem festeren und regelmässigeren Gliederbau auch ein freierer Geist. Sie besteht bei ihm zwar nur aus einem Satze, dieser aber weist in seiner Form schon sehr deutlich auf den ersten Satz unserer gegenwärtigen Sonate hin; ausserdem ist sie bereits völlig frei von der Polyphonie, ganz claviermässig, und über den inneren Gehalt seiner Producte spricht er selbst dahin sich aus dass man zwar nicht tiefe Intentionen, wohl aber den sinnreichen Scherz der Kunst in ihnen finden werde. Von Seb. Bach giebt es eine dreisätzige Claviersonate von sehr vollkommener Form, das sogenannte italienische Concert, und wenn er die Vollendung des Ausbaues der cyclischen Instrumentalformen auch anderen überlassen musste, so sind doch seine Clavierwerke überhaupt bis auf heutigen Tag die Grundlage und die Preisaufgabe alles wahrhaft kunstmässigen Clavierspiels geblieben. In ihm gipfelt die ältere Claviermusik, zugleich aber bot er die Mittel zu jeder ferneren Entwickelung in solchem Umfange dar, dass überhaupt alles Clavierspiel, solange es nicht zur bloss äusserlichen Virtuosität wird, sondern ächte Kunst bleibt, auf Bach sich zurückbeziehen wird. —

Ein mit Aufkommen des concertirenden Stiles und Sologesanges besonders gepflegter Kunstzweig war das *Generalbassspielen.* Nach dem Vorgange des Ludovico Viadana (S. 267) pflegte man den Tonstücken einen Instrumentalbass beizugeben, welcher mit den dazugegriffenen Nebenstimmen und Akkorden den Zweck hatte, die bei freier Bewegung der concertirenden Sing- oder Instrumentalstimmen entstehenden harmonischen Lücken auszufüllen, den Gesang zu unterstützen, die Gesammtwirkung zu erhöhen etc. Alle Instrumente, welche eine Darstellung der Harmonie zuliessen, konnten dazu dienen, in erster Reihe Orgel, Regal, Cembalo, Clavichord,

17) Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg 1737, S. 124.

sodann Theorbe, Basslaute, auch einige Bogeninstrumente. Indem die heutigen Tages fast verschollene Kunst nach dem Generalbass zu begleiten damals in Kirche, Kammer und Theater ganz unentbehrlich war, nahm sie die Aufmerksamkeit der Musiker und Lehrer auch in weit höherem Grade in Anspruch, und der Generalbass war bis Ende des vorigen Jahrhunderts neben dem Contrapunkt der wichtigste Gegenstand der ganzen Musiklehre. Die ältesten gedruckten Anweisungen zum Generalbassspielen beschränken sich nur auf einige Regeln für die Anwendung der gewöhnlichen Akkorde, die Angabe und Erklärung der Zeichen, Einrichtung der Lagen und Griffe, des allgemeinen Verhaltens des Accompagnements zur Principalstimme etc.; gegeben sind sie von Agostino Agazzari und Michael Prätorius (vgl. S. 269), Heinrich Albert (S. 328), Wolfgang Ebner, Galeazzo Sabbatini (1628). Nach und nach erweiterte sich die Generalbasslehre zu einer umfassenden und gründlichen, zuweilen mit einem grossen Aufwande von Gelehrsamkeit behandelten Darstellung alles dessen, was zum harmonischen Satze und der richtigen Stimmführung, mit Ausschluss des Contrapunkts gehört. Besonders deutsche Tonlehrer waren es, durch welche die Generalbasstheorie diese Umfänglichkeit und wissenschaftliche Durchbildung gewann; der erste ist der auch um Temperatur und Orgelwesen verdiente Andreas Werkmeister, geb. 1645 zu Bennikenstein, dessen „Nothwendigste Anmerkungen und Regeln, wie der *Bassus continuus* oder Generalbass wohl könne tractiret werden“ zuerst 1698 im Druck erschienen. Ihm folgten Friedrich Erhard Niedt mit seiner „Musikalischen Handleitung“ etc. 1700, deren zweiter Theil (1706 und von Mattheson 1721 neu und vermehrt herausgegeben) eine Anweisung enthält „wie man aus einem schlechten *General*-Bass allerley Sachen, als *Praeludia*, *Ciaconen*, *Allemanden* etc. erfinden könne“ (der dritte nachgelassene und von Mattheson 1717 zum Druck beförderte Theil handelt vom Contrapunkt, Canon, Choral, Recitativstil, den Motetten und Cavaten); Francesco Gasparini mit seinem *L'Armonico pratico* 1683 (S. 356) und neben anderen weniger Bedeutenden Johann Mattheson mit der Grossen und Kleinen Generalbassschule 1731 und 1735. Die erste Autorität in Sachen des Generalbasses aber war der chursächsische Capellmeister **Johann David Heinichen** 1683—1729, ein insbesondere wegen seines Wissens angesehener Musiker; sein hierher gehörendes berühmtes Werk kam zuerst 1711, dann aber bedeutend vermehrt und umgestaltet unter dem Titel „der *General-Bass* in der *Composition*“ zu Dresden 1728 heraus. Zwar erschie-

nen nachher noch viele Generalbassbücher,[18]) im wesentlichen aber bringt Heinichen's Werk diesen Gegenstand in seiner älteren Form zum Abschluss und die neuere Harmonielehre beginnt sich zu entwickeln. Alle diese älteren Schriften behandeln die Lehre von den Akkorden nur in Beziehung auf ihre Anwendung und richtige Verbindung beim Accompagnement, während der Contrapunkt mit den Akkorden nur insofern sich beschäftigt, als sie aus dem Zusammentreffen der Intervalle verschiedener gleichzeitig erklingender Melodien entspringen; ein selbständiges Harmoniesystem aber, in welchem die Akkorde aus einem einheitlichen Grundprincip entwickelt werden, stellte erst **Jean Philipp Rameau** auf. Sein erstes für die ganze spätere Entwickelung der Lehre von der Harmonie hochwichtiges Werk erschien im Jahre 1722 zu Paris bei Ballard unter dem Titel *Traité de l'harmonie, réduit à ses principes naturels, divisé en IV livres*, und als Einführung in dasselbe folgte vier Jahre später *Nouveau systeme de musique théorique.* In diesen Schriften ist der erste Versuch gemacht, ein System der Harmonie aufzustellen, in welchem die Beziehungen der Töne zu einander und ihre Verbindungen zu Intervallen und Akkorden, aus einem gemeinsamen Grundsatze hergeleitet werden. Basis des Rameau'schen Systems ist die Sympathie (das Mitklingen) der Töne, und aus dieser akustischen Erscheinung erklärt er, den Terzenaufbau als Grundlage aller Akkordbildungen annehmend, die Entstehung 3-, 4- und 5stimmiger Akkorde, des Dreiklanges, Septimenakkordes und Nonenakkordes; vom Dreiklange und Septimenakkorde leitet er dann die Umkehrungen (Sext-, Quartsext etc. Akkord) ab, gesteht aber dem die Grenzen der Octav überschreitenden Nonenakkorde mit ganz richtiger Einsicht keine Geltung als Stammakkord, mithin auch keine Umkehrungen zu. Dieser terzenweise Aufbau der Akkorde und das Umkehrungssystem sind bis auf die Gegenwart der Kern der Akkordlehre geblieben; Marpurg[19]) und Kirnberger[20]) fussen zum grossen Theil auf Rameau's System. Indem dieses aber bei

18) Darunter verschiedene keineswegs werthlose, wie die Schriften des Lobensteiner Organisten Joh. Andr. Sorge, der als Theoretiker jenes Uebermaass von Verachtung, womit Marpurg ihn später übergoss, nicht verdient hat. Sowohl sein „Vorgemach der musikalischen Composition", Lobenstein 1745, 3 Thle., als auch sein in manchen Punkten gegen Rameau und Marpurg gerichtetes *Compendium harmonicum*, Lobenstein 1760, enthalten, neben allerdings sehr Ungeklärtem, doch auch viel Wahres und Belehrendes.

19) S. Handbuch bei dem Generalbasse, Berlin 1756, 2. Aufl. 1762.

20) Vgl. die Kunst des reinen Satzes, Berlin u. Königsberg 1774—79.

ihm selbst durch Verworrenheit in der Darstellung und manche ungeklärte Versuche, die ganze Kunst der Harmonie auf Naturprincipe zurückzuführen, verdunkelt und entstellt erscheint, bot es manchen Gegnern allerdings Blössen genug zu Angriffen dar.[21]) Dies veranlasste den berühmten Mathematiker Jean le Rond d' Alembert (1717—83), Mitglied verschiedener Academien der Wissenschaften, das System des Rameau in eine geordnete und von allen entstellenden Auswüchsen gereinigte Darstellung zu bringen.[22]) Auch der grosse Geiger Giuseppe Tartini hat mit Aufstellung eines Harmoniesystems sich beschäftigt, und zwar auf Grundlage des unter dem Namen *Combinationston* oder *Tartinischer Ton* bekannten akustischen Phänomens.[23]) Doch ist diese Erscheinung für den betreffenden Zweck ungeeignet, es kam nichts dabei heraus, Tartini war auch ein besserer Musiker als Rechenmeister.[24])

Neben der Lehre vom Generalbasse entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Theorie des modernen höheren Contrapunkts und der Fuge. Drei Männer sind es insbesondere, denen die Lehre vom strengen Satze und den verschiedenen

21) Unter andern auch Mattheson, der in seiner Kleinen Generalbassschule, Hamburg 1735, S. 221 Anm. sagt: „Man findet überhaupt in dieses Clermontischen Organistens Werken wol tausend Centner unverdrossener Arbeit und vorsetzlicher Klauberey; fünff hundert Stein mühseeliger Grillen und Sonderlings-Fratzen; etwa drey Pfund eigner Erfahrung, Hörsagen ungerechnet; zwo Untzen gesunder Urtheils-Krafft; und kaum ein Quintlein guten Geschmacks."

22) Diese verdienstvolle Arbeit erschien unter dem Titel *Elémens de Musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau eclaircis, developpés et simplifiés par d'Alembert* etc., zuerst 1752, später noch verschiedentlich aufgelegt. Die erste Auflage gab Marpurg in's Deutsche übersetzt mit Anmerkungen, unter dem Titel „Hrn. d'Alembert's systematische Einleitung in die musikalische Setzkunst nach den Lehrsätzen des Hrn. Rameau" im Jahre 1757 heraus. Rameau's andere Schriften findet man in den Literaturwerken von Forkel, Lichtenthal und Becker aufgeführt.

23) Es ist ein Ton, der aus den in gewissen Zeiträumen zusammentreffenden Wellenzügen zweier oder mehrerer höherer Töne, als ein dritter tieferer in der Luft sich bildet. Den Namen Tartinischer Ton führt er aber mit Unrecht, es ist auch längst bekannt, dass Tartini ihn nicht entdeckt hat. Denn schon Joh. Andr. Sorge erklärt dieses Phänomen in seinem Vorgemach der musikalischen Composition 1745, I. 12; der Franzose Romieu soll es schon um 1743 gekannt haben, 1751 gab er der Academie der Wissenschaften Nachricht davon (*La Borde, Essai* III, 664 f., woselbst ein Auszug aus seiner davon handelnden Schrift *Nouvelle découverte de sons harmoniques graves* etc. gegeben ist). Tartini's *Trattato di Musica*, worin davon die Rede ist, erschien aber erst 1754.

24) Beurtheilungen der Theorien des Rameau-d'Alembert-Marpurg, sowie auch des Tartini enthält Johann Adolph Scheibe's schon erwähntes Werk „Ueber die musikalische Composition", Leipzig 1773. I. S. 305, 563.

Gattungen des einfachen und künstlichen Contrapunkts, Fixirung des Regelwesens und geordnete systematische Darstellung zu danken hat; zwei Italiener, Berardi und Bononcini, und ein Deutscher, Fux. **Angelo Berardi** von S. Agata war 1681 Capellmeister am Dom zu Spoleto, darauf Canonicus an der Stiftskirche zu Viterbo und 1693 Capellmeister an der Basilica Santa Maria in Trastevere. Sein wichtigstes Werk sind die *Documenti armonici*, 1687 zu Bologna gedruckt. Er handelt darin sehr gelehrt von den verschiedenen Gattungen des Contrapunkts, des Canons und der Fuge, treibt aber die Künstlichkeit zu weit und fordert von der Schreibart eine Strenge, wie sie bei unseren erweiterten Tonfortschreitungen und -verbindungen garnicht mehr eingehalten werden kann. **Giovanni Maria Bononcini** (der ältere, Vater des Marc' Antonio und Giovanni), geboren zu Modena 1640, Capellmeister an Giovanni in Monte zu Bologna, aber schon im 38. Lebensjahre gestorben, steht mit seiner Lehre unserer Zeit bereits näher. Sein Werk *Musico prattico* erschien zu Bologna 1673 und in zweiter Ausgabe 1688; den zweiten Theil desselben gab Paul Treu zu Stuttgart 1701 in deutscher Uebersetzung heraus. Er handelt vom Wesen der Con- und Dissonanzen, ihren Fortschreitungen und Auflösungen, den Cadenzen, den Arten des einfachen und künstlichen Contrapunkts, den Nachahmungen, Fugen etc. Auch dieses, ehedem für den Aufbau der Theorie des Contrapunkts wichtige Werk ist für die heutige Praxis so gut wie ganz entwerthet worden durch das berühmte und gegenwärtig wieder von neuem immer mehr in Aufnahme kommende Lehrbuch des **Johann Joseph Fux** (S. 372), unter dem Titel *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem Musicae regularem* etc. zu Wien 1725 auf kaiserliche Kosten sehr würdig in Folio gedruckt und mit einem, die Krönung eines Meisters durch Apollo auf dem Parnass darstellenden schönen Titelkupfer geschmückt. Es ist in Gesprächsform und in lateinischer Sprache abgefasst. Im Jahre 1742 erschien es zu Leipzig durch Lorenz Mizler ins Deutsche übersetzt, nachher noch in italienischer, französischer und englischer Sprache, und heute noch bildet es, wennauch nicht überall in der ganzen Strenge seines an die Tonarten des 16. Jahrhunderts anknüpfenden Regelwesens, die Grundlage jedes soliden Unterrichts im Contrapunkt. Ausser diesen drei Männern haben im vorigen Jahrhundert noch verschiedene bedeutende Lehrer an der Vervollkommnung der Theorie des Tonsatzes erfolgreich mitgearbeitet. Zwei derselben, Italiener, haben keine eigentlichen Systeme aufgestellt, sondern Erklärungen von

Tonsätzen guter Meister gegeben, nämlich Giuseppe Paolucci in seinem 1765—72 in drei Bänden erschienenen Werke *Arte pratica di Contrappunto*; und der grundgelehrte, auch als Musikhistoriker bekannte Franciscaner Giambattista Martini (gewöhnlich der Padre Martini genannt), geboren zu Bologna 1706, seit 1725 Capellmeister seiner Ordenskirche daselbst, gestorben 1784. Sein hieher gehöriges berühmtes, der Anlage nach der *Arte pratica* der Paolucci ähnliches Werk *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di Contrappunto*, 2 Bde., Bologna 1774—75, enthält einen Schatz an Mustertonsätzen und Belehrung.[25]) Noch zwei andere, mit Fux die grössten deutschen Tonlehrer des 18. Jahrhunderts, haben die Theorien vom Generalbass, der Harmonie und gesammten höheren Setzkunst in geordnete Systeme gebracht: **Friedrich Wilhelm Marpurg,** 1718—95, zuletzt Lotteriedirector zu Berlin, und **Johann Philipp Kirnberger,** 1721—83, Sebastian Bach's Schüler, Hofmusikus der Prinzessin Amalie von Preussen. Ihre Werke sind noch gegenwärtig dem Lehrenden und Lernenden gleich unentbehrlich. Kirnberger's Hauptwerk ist „die Kunst des reinen Satzes in der Musik", Berlin und Königsberg 1774—79, die ganze Lehre von der Setzkunst und allen Arten des Contrapunkts enthaltend. Marpurg's Thätigkeit war noch weitergreifend und einflussreicher, er hat auch geschichtliche Themata bearbeitet und als Critiker in vieler Beziehung aufklärend und reinigend gewirkt. Innerhalb der Compositionstheorie ist sein bedeutendstes Werk die „Abhandlung von der Fuge", zu Berlin 1753—54 in zwei Bänden erschienen und nach verschiedenen Wiederabdrücken zuletzt noch durch Simon Sechter in Wien und 1858 durch S. W. Dehn in Berlin neu herausgegeben. Besonders in Bezug auf die Instrumentalfuge ist dieses Werk die gründlichste aller bis jetzt ans Licht getretenen Bearbeitungen dieses Gegenstandes. Ausserdem hat er schätzbare periodische Schriften wissenschaftlichen und critischen Inhaltes hinterlassen und, wie auch Kirnberger auf dem Gebiete der mathematischen Musiktheorie und des Temperaturwesens gearbeitet. Auch Joh. Georg Albrechtsberger hat manche Verdienste um den Contrapunkt, und Joseph Riepel verdient wenigstens Erwähnung, seine Lehrbücher gehören ebenfalls zu den besten ihrer Zeit. Die Schriften von Joh. Adolph Scheibe,

25) Seine *Storia della Musica*, in 3 Bänden 1757—81 gedruckt, endet leider mit der Musik der Griechen, bietet aber in den *Dissertazioni* viel Unterrichtendes dar.

vortrefflich als Tonlehrer und Critiker, sind im Verlaufe dieses Buches schon mehrfach erwähnt worden. Als Critiker that sich auch hervor Joh. Friedr. Agricola, der Uebersetzer des Tosi (S. 430). Eine Schrift des Berliner Advocaten Christian Gottfried Krause, „Von der musikalischen Poesie", Berlin 1752, reiht sich dem Besten an, was über diesen Gegenstand jemals gedacht und geschrieben ist.

Inzwischen waren auch bedeutende, die Tonarten und ihre akustischen Intervallenverhältnisse betreffende Veränderungen im Tonsystem vorgegangen. Der Leser erinnert, dass man schon seit Mitte des 16. Jahrhunderts besonders in Madrigalen von der strengen Diatonik der Kirchentöne abzugehen und Versuche mit Einführung chromatischer Intervalle zu machen begonnen hatte. Im Kirchengesange erhielt sich die Diatonik zwar noch länger, aber auch hier fing man schon im ersten Viertel des folgenden Seculi an, die Regeln der Kirchentöne weniger zu beachten; Heinrich Schütz behandelt sie bereits mit grosser Freiheit, in seinen *Symphoniae sacrae* bindet er sich so gut wie garnicht mehr an ihre Gesetze, wiewohl sie dem Geiste nach in ihm noch fortklingen, insofern auch seine Tonverbindungen das Gepräge des Ernsten, Bedeutenden und Kirchlichen tragen; wie ja auch aus Seb. Bach's Choralbearbeitungen ein tieferes Verständniss der Kirchentöne und eine innigere Beziehung zu denselben uns entgegen leuchtet, als bei manchem älteren Meister, der sie der Form nach strenger handhabt. Marpurg sagt[26]), die Reduction der alten Tonarten auf die ionische und äolische (unser Dur und Moll) „hätten wir der Mitte des vorigen Jahrhunderts, und zwar einem Tonmeister in Frankreich zu danken, dessen Namen er vor langer Zeit in einem Buche, worauf er sich nicht mehr besinne, gelesen habe." Doch bleibt sich ziemlich gleich, wer damit gemeint sein könnte, ein Einzelner hat die Reduction nicht vollzogen, sondern sie ist ein Resultat der gesammten Zeitbestrebungen mit ihren auf freien Ausdruck und Darstellung der Leidenschaften hingehenden Absichten, welche die Schranken der alten Tonarten durchbrachen, weil sie ihnen für ihre neuen Zwecke zu eng waren. Da man nun auch anfing, alle zwölf Halbtöne der Octav als Grundtöne eben so vieler Transpositionen der Dur- und Molltonart zu gebrauchen, wurde eine neue Grössenbestimmung für die Intervalle der Scala nothwendig; man

26) Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten u. neuen Musik, Berlin 1759, S. 138.

nahm die Theilung der Octav in 12 einander ganz gleich grosse Halbtöne an, die sogenannte *gleichschwebende Temperatur*, als die den freien Gebrauch aller Tonarten des Quintencirkels am besten ermöglichende Intervallenbestimmung. Die Stimmung der Instrumente war bis dahin nach den von Zarlino für die diatonische Scala aufgestellten Rationen eingerichtet; diese waren aber nicht so beschaffen, dass alle gleichartigen Intervalle die nämliche Grösse hatten, daher konnte man auch auf Instrumenten mit feststehender Stimmung, wie Orgel und Clavier, nicht aus allen 12 Tonarten des Quintencirkels mit gleicher Reinheit spielen. So lange man nur die näher liegenden Tonleitern gebrauchte, war dieser Mangel weniger fühlbar als später, wo man auch der auf die Halbtöne transponirten entfernteren Scalen mehr sich zu bedienen anfing, und nun wurden verschiedene Temperaturen versucht, um sämmtlichen Scalen möglichste Brauchbarkeit zu verleihen. Es giebt deren sehr viele, nächst der aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts stammenden sogenannten Calvisio-Prätorianischen (J. A. Sorge's Temperaturgespräch, Lobenstein 1748, S. 46 f.) noch eine ganze Anzahl von Kepler, Euler, Stanhope, Silbermann, Alexander Malcolm, Strähle, und noch um Mitte des vorigen Jahrhunderts machte die Kirnberger'sche Temperatur viel von sich reden. Alle diese Temperaturen sind ungleichschwebende, d. h. der Betrag des ditonischen Comma's (des Ueberschusses, den 12 ganz reine Quinten über die Octav ergeben) ist nicht auf alle 12 Quinten gleichmässig, sondern nur auf einige derselben vertheilt, die gleichartigen Intervalle haben ungleiche Rationen; einige Quinten und Terzen sind zwar völlig rein, die übrigen dafür aber um so unreiner. Diese schwebenden Intervalle suchte man in die entlegeneren und seltener angewandten Tonarten zu bringen, welche dadurch aber fast unbrauchbar wurden und voller tremulirender und heulender Quinten steckten, die man in der Organistensprache *den Wolf* nannte. Erst die gleichschwebende Temperatur half diesem Uebelstande ab und machte auch als die practisch dienlichste immer allgemeiner sich geltend, wiewohl noch heutigen Tages die Theoretiker das in der Natur begründete Pythagoräische Reine-Quint-System zur Grundlage ihrer Berechnungen nehmen, sowie auch Sänger und Spieler auf Instrumenten mit bestimmbarer Tonhöhe ihm unwillkürlich folgen.[27]) Gegen Ende

27) Insofern sie die erhöhten Intervalle *fis*, *gis*, *cis* etc. unwillkürlich höher nehmen als die mit jenen auf einer Claviertaste zusammenfallenden erniedrigten *ges*, *as*, *des*; wiewohl dies sogenannte *Commatisiren* im Zusammenwirken mit gleichschwebend temperirten Instrumenten nicht zu billigen ist.

des 17. Jahrhunderts begann die Temperaturfrage die Aufmerksamkeit der Theoretiker in weitem Umfange in Anspruch zu nehmen und die gleichschwebende Temperatur in der Praxis sich einzubürgern; darum verdient gemacht haben sich Johann Georg Neidhardt, Joh. Andr. Sorge, Joh. Heinr. Lambert, der Organist zu Nordhausen Christoph Gottlieb Schröter, der ausgezeichnete Braunschweiger Instrumentenmacher Barthold Fritze, Rameau (der anfangs die ungleichschwebenden Temperaturen vertheidigte), d'Alembert, Marpurg, auch Moses Mendelssohn und andere. Schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts scheinen die practischen Vorzüge der gleichschwebenden Temperatur für Instrumente mit festen Tonhöhen von den Musikern anerkannt gewesen zu sein, wiewohl auch später noch die ungleichschwebenden Temperaturen ihre eifrigen Vertheidiger fanden, welche den Tonarten gerade durch ihre abweichenden Stufengrössen einen Charakterismus, wodurch eine von der anderen sich unterscheide, bewahrt wissen wollten. Bis Anfang dieses Jahrhunderts wurde die musikalische Rechnenkunst in Deutschland mit besonderer Vorliebe gepflegt und vieles Nützlichere darüber versäumt. Sie hat eine ansehnliche Literatur aufzuweisen.

XVII.

Bach und Händel.

Der Gang der Ereignisse führt uns nun in den Wirkungskreis jener beiden deutschen Meister, deren künstlerische Thaten die Bestrebungen der voraufgehenden Epochen zur endgültigen Erfüllung brachten und der Musik unseres Vaterlandes das seitdem von ihr behauptete Primat sicherten. Dass nur **Johann Sebastian Bach** und **Georg Friedrich Händel** gemeint sein können, weiss Jedermann.

Sebastian Bach, der ausgedehntesten Tonkünstlerfamilie, welche es jemals gegeben hat, angehörend, Sohn des Hof- und Stadtmusikus Johann Ambrosius Bach zu Eisenach, war am 21. März 1685 daselbst geboren; 10 Jahre alt verlor er seinen Vater und fand Aufnahme bei einem älteren Bruder, Johann Christoph, Organisten zu Ohrdruff, der ihm den ersten Clavierunterricht ertheilte. Nachdem er darauf Discantist im Chor der Michaelisschule zu Lüneburg gewesen, wurde er 1703 Hofmusikus zu Weimar, im nächsten Jahre Organist an der Neuen-Kirche zu Arnstadt, 1707 an der S. Blasiuskirche zu Mühlhausen, ein Jahr später Hoforganist und 1714 Concertmeister zu Weimar. Nachdem Zachau zu Halle 1712 gestorben war, trug man ihm im Jahre 1714 dessen Amt an; er lehnte es jedoch ab und Gottfried Kirchhoff, ein Schüler des Zachau, wurde Organist. Im Jahre 1717 ereignete sich zu Dresden die bekannte Geschichte mit Marchand; darauf wurde Bach von Leopold, Fürsten von Anhalt-Köthen, zum Capellmeister berufen, und verwaltete diesen Posten 6 Jahre, war inzwischen im Jahre 1721 auch noch einmal, zu einer Bewerbung um das Organistenamt bei S. Catharinen, in Hamburg. Nach Kuhnau's Tode wurde er endlich 1723 Cantor und Musik-

director an der Thomasschule zu Leipzig, in welchem Amte er, während seiner letzten Lebensjahre von einer schmerzhaften Augenkrankheit heimgesucht und endlich völlig erblindet, bis zu seinem am 28. Juli 1750 erfolgten Tode verblieben ist.

„Wenn es je eine Familie gegeben hat“, schreibt Forkel,[1]) „in welcher eine ausgezeichnete Anlage zu einer und eben derselben Kunst gleichsam erblich zu sein schien, so war es gewiss die Bachische. Durch sechs Generationen hindurch haben sich kaum zwei oder drei Glieder derselben gefunden, die nicht die Gabe eines vorzüglichen Talents zur Musik von der Natur erhalten hatten, und die Ausübung dieser Kunst zu der Hauptbeschäftigung ihres Lebens machten.“ Der Stammvater ist Veit Bach, in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Bäcker zu Presburg in Ungarn, als Protestant, bei Ausbruch der Religionsunruhen in seinem Vaterlande, nach Thüringen übergesiedelt. Schon in den Generationen vor Sebastian gab es einige hervorragende Musiker, besonders in der vierten die Söhne des Heinrich Bach: Johann Christoph 1643—1703, gelehrter Organist zu Eisenach, gründlicher Contrapunktist und Verfasser vortrefflicher Motetten;[2]) und Johann Michael, Organist und Stadtschreiber im Amte Gehren. Sebastian selbst gehört der fünften Generation an, in welcher die Musiker sehr zahlreich sind, und neben ihm sind namhaft zu machen sein älterer Bruder, der oben genannte Organist zu Ohrdruff Johann Christoph 1671—1721; Johann Bernhard 1676—1749, Sohn des Johann Aegidius; Johann Ludwig 1677—1730, Grosssohn des Heinrich. Sebastian erzeugte in zwei Ehen 11 Söhne und 9 Töchter, und unter jenen treten besonders hervor der älteste Wilhelm Friedemann 1710—84; Carl Philipp Emanuel 1714—88; Johann Christoph Friedrich (der Bückeburger Bach genannt) 1732—95; und Johann Christian (der mailändische oder englische Bach) 1735—82. Mit dieser sechsten Generation, der auch noch ein Sohn des Johann Bernhard, Johann Ernst 1722—81 angehört, erlischt der musikalische Genius dieser merkwürdigen Künstlerfamilie.[3]) Nur ein Enkel

1) „Ueber Joh. Seb. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke, 2. Ausgabe, Leipzig 1855, S. 1.

2) Darunter der bekannten achtstimmigen „Ich lasse Dich nicht“, welche, in Schicht's Ausgabe unter Sebastian Bach's Motetten gerathen ist, daher man sie diesem zugeschrieben hat. Doch unterscheidet sie sich an Stil, Behandlung des Doppelchores und ganzer Factur zu wesentlich von den anderen Motetten und der gesammten Schreibart des Sebastian, um für sein Product gelten zu können. Nur vom Schlusschoral möchte man glauben, dass er von Sebastian selbst vierstimmig gesetzt und dem Werke angefügt sein könnte. Wenigstens zeigt er ganz dieses Meisters Art in der Choralharmonisirung.

3) Eine Stammtafel derselben findet man in dem sonst werthlosen Buche

des Sebastian, Wilhelm 1756—1846, war noch Cembalist und Kammermusikus am preussischen Hofe.

Händel war 27 Tage vor Bach, am 23. Februar 1685 zu Halle geboren und gleich jenem ein Zögling des deutschen Organistenthums, Zachau war sein Lehrer. Nachdem er von 1703 bis 1706 in Hamburg bei der Oper sich aufgehalten hatte (S. 418 ff.), ging er nach Italien und im Jahre 1710 zum erstenmale nach London, wurde 1712 Capellmeister in Hannover als Nachfolger des Agostino Steffani, ging zum zweitenmale nach London, reiste 1716 in Deutschland und war 1717 bis 1720 Musikdirector des Herzogs von Chandos zu Cannons. Von 1720 bis 1740 stand er bei der Londoner italienischen Oper, doch kamen schon seit 1732 seine ersten Oratorien zur Aufführung. Er starb im Jahre 1759 am 13. April, ebenfalls (nach Mainwaring's[4]) Biographie schon seit 1751) des Augenlichts beraubt. —

Man kann kaum umhin, diese beiden Meister einander gegenüber zu stellen — nicht um in müssigen Versuchen sich zu ergehen, auf welches dieser Häupter deutscher Tonkunst es gelingen möchte mehr Ehren zu sammeln; sondern nur um auf das wundervolle Walten des Kunstgenius hinzuweisen, welches diese beiden einander ergänzenden Geister zu derselben Zeit hervorrief, um auf allen Gebieten der Musik Reformen zu bewirken. Die Richtung beider ging auf die Verwirklichung der höchsten Kunstideale, aber so verschieden ihr Wesen war, so abweichend wurden auch ihre Bahnen — für uns ein glücklicher Umstand. Denn nun haben wir anstelle zweier einander bekämpfenden Nebenbuhler, zwei sich ergänzende Naturen vor uns, gleichsam die Einheit des Genius der Tonkunst, zu mächtig, um in einem menschlichen Geiste Raum zu finden, in einer Zweiheit von Gestalten, welche auch da wo sie in demselben Kunstfache sich begegnen, in ihrer Art und Erscheinung zwar getrennt, in ihren letzten und höchsten Absichten aber eng mit einander verbunden sind. Ihr Zusammentreffen zu derselben Zeit ist ebenso natürlich wie das von Schiller und Goethe, der Kunstgeist konnte nur in Zweien zur Vollendung bringen, was

von C. L. Hilgenfeldt, Joh. Seb. Bach's Leben, Wirken und Werke, Leipzig (o. J.) S. 14.

4) Diese Biographie Händel's erschien anonym 1760 und wurde von Mattheson deutsch und mit Anmerkungen (welche beiläufig von Eitelkeit strahlen) unter dem Titel „Georg Friedr. Händel's Lebensbeschreibung" etc. zu Hamburg 1761 herausgegeben. Vgl. S. 105 dieser deutschen Ausgabe.

ein Einziger, wennauch noch so Gewaltiger, nicht zu umfassen vermocht hätte. Die wesentliche Verschiedenheit ihrer Begabung aber tritt aus der Gesammtheit ihres Kunstschaffens deutlich hervor: Bach wurde von seinen Anlagen getrieben in alle Tiefen der religiösen Empfindung sich zu versenken und, im Anschlusse an eine besondere kirchliche Richtung seiner Zeit, in die innersten Mysterien der Religion einzudringen; mit der Oper hat er sich niemals befasst, den Boden der weltlichen Kunst nur in der Instrumentalmusik betreten; er ist vorwaltend Lyriker, seiner ganzen Empfindungs- und Gestaltungsweise nach subjectiver und moderner, endlich hinsichts der Einheit der Gesammtgestaltung fast grösser als Instrumental- denn als Vocalcomponist. Händel beherrschte einen weiteren Gesichtskreis und der Dramatiker waltet bei ihm vor; die Oper war seine hohe Schule, die Geschichte der Boden, welchem seine eigentlich epochemachenden Werke entsprossten; seine religiösen Ueberzeugungen wurzelten in der heiligen Geschichte, und frei von jeder Zeitanschauung strebte er das Ewige der göttlichen Gesetze unmittelbar aus der Offenbarung und den überlieferten Thatsachen zu erkennen; rein Kirchliches hat er wenig geschaffen, wohl aber im Oratorium die Versöhnung zwischen Religiösem und Weltlichem vollzogen; seine Kunstempfindung ist allgemeiner, objectiver und antiker, und der Verwendung des Tonmaterials nach ist er in erster Reihe Vocalmeister. Dem entsprechend gestaltete sich auch das Leben Beider. Bach's ganzes Dasein war nach aussen hin wenig bewegt und beiweitem zurückgezogener, in die damalige Kunstbewegung hat er persönlich wenig eingegriffen. Sein Vaterland hat er niemals und selbst Leipzig während seines 27jährigen Aufenthaltes daselbst nur selten und auch dann nur auf ganz kurze Zeit verlassen; es waren schon Ereignisse für ihn, wenn er einmal nach Dresden ging oder in Berlin den alten Fritz besuchte. Mehr in seiner Natur als in den Verhältnissen lag es, dass er nach ähnlicher Allgemeinheit der Kunstbildung, wie Händel sie in sich aufnahm, gar nicht strebte. Während Händel die Einflüsse dreier Nationen auf sich wirken liess, von der italienischen und englischen so viel in sich aufnahm als hinreichte, um sein deutsches Wesen nicht zu verwischen oder zu unterdrücken, sondern zur Universalität zu erweitern, blieb Bach der rein deutsche Tonmeister und es ist fraglich, ob ein Aufenthalt in anderen Ländern eine ähnliche Wirkung auf ihn geäussert haben würde, wie auf Händel. Dass Bach in der Instrumentalmusik zuweilen an französische Muster sich anlehnte und im italienischen Stil schrieb, änderte nichts an der

Nationalität seiner Kunstempfindung; auch Händel wurde nicht zum Italiener oder Franzosen, indem er Scarlatti und Steffani anfangs zu Vorbildern wählte, italienische Opern und Ouvertüren in französischer Form setzte. Aber er erweiterte die Grenzen seiner Nationalität, wie im Leben so in der Kunst, während Bach und seine Angehörigen gerade durch ihre höchstmögliche Entwickelung der specifisch vaterländischen Kunstanlagen, dem Eindringen fremder Kunstelemente entgegenarbeiteten. Indem Händel auf allen Gebieten des Lebens und der Kunst seine Kräfte erprobte und stählte, durch Kirche, Kammer und das Gewühl der Oper zum Oratorium sich hindurchkämpfte, blieb Bach vor seiner Orgel und im stillen Heiligthume der kirchlichen Tonkunst; neben der Instrumentalmusik offenbarte sich Bach's ganze geistige Fülle in seinen kirchlichen Werken, aber hier wie dort in einer Stärke, dass seine Werke ebenfalls über ihre Zeit hinaus zu unvergänglicher Dauer gelangt sind. Und während Händel in Italien und dem grossen und gewaltig bewegten Treiben Londons sich herumtummelte, blieb Bach sein Leben lang in den kleinen Verhältnissen kirchlicher Beamtung, aus denen er sich übrigens kaum herausgesehnt haben wird; denn sein Leipziger Cantorat bot, bei aller Armseligkeit der Mittel[5]), doch seiner Kunstthätigkeit ein weites Feld; es gab viel zu componiren, Aufführungen zu leiten, die Orgel zu spielen und zu unterrichten. Gestaltete sich nun Händel's Leben nach Aussen hin allerdings viel bewegter und glänzender, so eben doch nur nach Aussen hin, innerlich blieb er wie Bach die in sich und nur für die Kunst lebende Natur. Der Zwiespalt in seinen jungen Jahren zwischen dem Drange zur Musik und den entgegengesetzten Wünschen der Aeltern, welche ihn lieber als tüchtigen Rechtsgelehrten gesehen hätten; der Aufenthalt in Hamburg mit seinem geistig höchst regsamen aber nicht minder ausgearteten Musikanten- und Literatenleben voll Hass, Neid und anstössigster Zänkerei; die Reise nach Italien mit ihren Reizungen

5) Diese geht deutlich genug hervor aus seinem Entwurf zu einer „wohlbestallten Kirchenmusik vom Jahre 1730.“ Es heisst darin „der Numerus derer zur Kirchen-Musik bestellten Personen bestehet aus acht Personen, als vier Stadt-Pfeifern, drei Kunst-Geigern und einem Gesellen. Von deren Qualitäten und musikalischen Wissenschaften aber etwas nach der Wahrheit zu erwähnen, verbietet mir die Bescheidenheit. Jedoch ist zu consideriren, dass sie theils *emeriti*, theils auch in keinem solchen *exercitio* sind, wie es wohl sein sollte.“ Studenten und Alumnen hatten wohl ausgeholfen, aber ihre Willfährigkeit verlor sich, da sie nichts dafür bekamen. Mit den Choristen stand es nicht besser, nur 17 waren zu gebrauchen, 20 noch nicht zu gebrauchen, und 17 untüchtig. Mit solchen Kräften denke man sich etwa die Matthäuspassion aufgeführt.

und Lockungen weit feinerer und höherer Art, alles das konnte ihn keinen Angenblick sich selbst untreu machen, sondern war nur Mittel, ihn stets mehr in sich zu befestigen. Während seine Hamburger Collegen in Kunstthätigkeit und Lebensweise dem galanten Zeitgeschmack huldigten, ermöglichte ihm seine haushälterische Sparsamkeit die Reise nach Italien aus eigenen Mitteln, wie er überhaupt niemals das harte Brod durch fesselnde Protection zugeworfener Unterstützungen genoss, frei blieb vom frühzeitig einengenden Amte und der knechtenden Gunst der Höfe. Als in London nach jahrelangen Kämpfen der Bankerott der Oper ihn seines wohlerworbenen Vermögens beraubte, ging er doch mit Ehren daraus hervor und blieb stets rein von jedem Eigennutze; denn während er selbst in nichts weniger als glänzender Lage sich befand, gab er Concerte zum Besten wohlthätiger Institute. Als er in London hoch zu steigen anfing, zitterten die kleinen englischen Musikanten, er möchte ihnen nun die guten Stellen wegschnappen, was er jedoch, ungeachtet seiner gerechten Ansprüche daran, völlig gleichgültig unterliess, so dass unter anderen Greene, den er scherzweise seinen Bälgetreter nannte, ein Amt nach dem andern erobern konnte. Eben so ruhig lehnte er den Doctortitel ab, wodurch die Universität Oxford ihn auszuzeichnen vermeinte. Wie er mit grösster Seelenruhe unterlassen hatte, beim Grafen Flemming in Dresden auf devote Manier zu antichambriren, so gab er sich auch nicht dazu her, den gehorsamen Diener der englischen Damen bei ihren Privatmusiken zu machen, ohne darum einen ablehnenden Stolz zur Schau tragen zu wollen; „der ihm oft vorgeworfene abweisende und hochfahrende Sinn war nichts anderes als das ganz natürliche Betragen eines Mannes, der mit seinen eigenen Ideen vollauf zu thun und keine Zeit noch Lust hat, anderen Leuten zum Zeitvertreib zu dienen“ (Chrysander). Ueberschritten seine Zornausbrüche oft die Grenzen der Mässigung, „so waren doch wiederum Mässigung und ruhige Bedächtigkeit Grundzüge seines Charakters; sein Zorn wurzelte nicht in sittlichen Gebrechen, sondern in sinnlicher Stärke“. Daher konnte er in London dem unverschämten Senesino die Thür weisen, der Cuzzoni drohen, sie aus dem Fenster werfen zu wollen, und doch konnte Versöhnlichkeit Grundzug seines Charakters bleiben. Ueber Bach's persönliches Wesen ist sehr wenig bekannt, aber wennauch äusserlich still und eben, war sein Dasein innerlich doch nicht minder bewegt: ein rastloses, höchst energievolles und ruhmwürdiges Streben und Ringen nach den höchsten Zielen — in der Grossartigkeit seiner Resultate um

so bewundernswürdiger, als die Enge und Beschränkung aller Verhältnisse, in denen Bach lebte, nichts weniger als geeignet waren, den Genius zu beflügeln. Mit Händel gemein hatte er den rastlosen Fleiss, die niemals ermattende Arbeitskraft und die unglaubliche Schnelligkeit und Schlagfertigkeit in der Production; der zwanzigste Theil ihrer Werke würde ein ganzes heutiges Künstlerleben ausfüllen. Ebenso den hohen sittlichen Ernst und die Reinheit des Kunststrebens; ohne Sehnsuchtsblicke auf Ruhm und Reichthum trachteten beide nur sich selbst, der Kunst und ihrer Zeit zu genügen, deren Urtheil sie sich unterwarfen, ohne in eitler Selbstüberhebung erst die Zukunft zu Richtern über ihr Schaffen für befähigt zu halten, für jeden gethanen Schritt sofort allgemeine Bewunderung zu fordern und die Unsterblichkeit für sich in Anspruch zu nehmen. Schlug ein Werk, und vielleicht gerade das beste, nicht durch, so hat weder der eine noch der andere mit der Welt gegrollt, sondern beide haben frisch weiter gearbeitet, geräuschlos aber sicher ihr Publikum erzogen und immer mehr für das Höchste und Edelste empfänglich gemacht. Dem grössten Theile unserer heutigen Musiker sind solche Künstlercharaktere wie diese beiden fast unverständlich, auch in ihrer Zeit standen sie vereinzelt da. Bach war mehr nur wegen seiner gewaltigen Herrschaft über die Ausdrucksmittel und Formen gerühmt, als seinem wahren Wesen nach erkannt[6]); Händel kämpfte sich eher zu allgemeinerer Anerkennung durch und leuchtet wahrhaft wie eine Sonne aus der Castraten- und Virtuosenwirthschaft der Londoner italienischen Oper uns entgegen. Er hat in neuester Zeit einen Biographen und Herausgeber gefunden, wie ein Künstler ihn kaum geeigneter wünschen kann: Friedrich Chrysander, dessen an schönen Resultaten gründlichster Forschung und vortrefflichen Kunstideen reiche Biographie Händels[7]), im Verein mit seiner Ausgabe

6) Auch das Cantorat an der Thomasschule erhielt er erst, nachdem Telemann in Hamburg es abgelehnt hatte. Allerdings war es Telemann schon früher zugesichert worden; dieser erzählt selbst in seiner Autobiographie (Ehrenpforte 366): „Anno 1723 berief mich Leipzig an die Stelle weiland Herrn Johann Kuhnau, Musikdirectoris und Cantoris daselbst, welche Ehre der Nachfolge mir bereits vor 20 Jahren zugedacht war: weil jenes Schwächlichkeit dessen baldigen Tod vermuthen liess; allein es beliebte der Stadt Hamburg, diesen Ruf, durch ansehnliche Verbesserung meines Unterhaltes, abzulehnen.“

7) G. F. Händel, von Friedrich Chrysander, Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, Bd. I 1858, Bd. II 1860, Bd. III erste Hälfte 1867. Der Schluss ist noch nicht erschienen.

von dessen Werken[8]) das grosse Ziel verfolgt, einen der ersten deutschen Tonmeister seiner Nation wieder zu geben, und seine Tonwerke zu ihrer ursprünglichen Reinheit wieder her zu stellen. Bach hat einen Geschichtsschreiber von ähnlicher Gediegenheit noch zu erwarten, was wir bis jetzt über ihn haben, ist seines Geistes unwürdig[9]). — Betrachten wir nun das Kunstschaffen beider Meister etwas näher.

Bach's überaus zahlreiche Vocalwerke, denen wir zuerst uns zuwenden, gehören (mit unerheblichen Ausnahmen) der Kirche an, und seine religiöse Ueberzeugung war, auch dem katholischen Messtexte gegenüber, die der evangelischen Kirche, der er angehörte und in deren Geiste er um so unbefangener schaffen konnte, als auch eben die Art seiner künstlerischen Begabung vollständig im Einklange damit stand. So bewegten sich seine Werke im Mittelpunkt des kirchlichen Lebens, er hatte seine Gemeinde, auf die er durch seine Tonkunst eben so gut einwirkte, wie der Geistliche durch seine Rede. Während Händel mit freier Objectivität stets an das reine Bibelwort und die Unmittelbarkeit der heiligen Geschichte und Offenbarung selbst, ohne alle Einhüllung in zeitliche Satzungen der Kirche, sich hingiebt, finden wir Bach, wiewohl auch er zum Schriftworte zurückgreift, doch meist auf dem Standpunkt des kirchlichen Dogma, er interpretirt durch seine Musik, was seine Kirche lehrte. Und zwar im engen Anschlusse an den Pietismus, als diejenige kirchliche Richtung seiner Zeit, welche der Orthodoxie entgegen, nach einer wärmeren, innerlicheren und freieren Aneignung der heiligen Dinge strebte, und worin damals sich concentrirte, was an Idealismus und höherem Denken und Empfinden im deutschen Volke noch lebendig war. Und wiederum erfasste seine Kunst in der Regel nur dasjenige, was an dieser Richtung wirklich gut und unvergänglich war: das tiefe Sichversenken in die heiligen Geheimnisse der Offenbarung und die Anschauung der göttlichen Herrlichkeit, den hohen Schwung religiöser Begeisterung, die Innigkeit und Frömmigkeit; wiewohl nicht zu verhehlen ist, dass die Schwülstigkeit der Sprache und die Ueberladung mit äusserlichem Bilderwesen in vielen dieser Richtung angehörenden Dich-

8) Deutsche Händelgesellschaft, gegründet im October 1858.

9) Wie u. a. das neueste Leben Bach's von C. H. Bitter (Joh. Seb. Bach, Berlin 1865), welches in keiner Weise, weder an Forschung noch an Urtheil oder Zuverlässigkeit der Mittheilungen, den an eine solche biographische Arbeit zu stellenden berechtigten Anforderungen entspricht.

tungen, welche Bach als Texte dienten, zuweilen nicht ohne einen der Klarheit und Einfachheit seiner Tongestaltung nachtheiligen Einfluss geblieben sind. Bach wird nicht selten zum Mystiker, Händel bleibt durch seinen steten Zusammenhang mit der höheren Realität des Lebens überall und auch in seinen tiefsten Tiefen klar wie die Sonne. Im übrigen war Bach's Künstlernatur viel zu gross und ursprünglich, um durch die nicht selten ins stark Sinnliche umschlagende Uebersinnlichkeit der pietistischen Poeten und ihre tändelnde Liebelei mit dem Jesulein und Seelenbräutigam, häufiger sich beirren zu lassen; doch ist leider manches herrliche Product seines Genius durch die ungeniessbaren Texte uns gegenwärtig unzugänglich geworden, Umdichten aber bleibt eine missliche Sache.

So weitgreifend Bach's Reformen auch waren, so steht er doch, gleich Händel, in seinem gesammten Schaffen in engen Beziehungen zu seinen Vorfahren. Neue Formen von Grund aus hat er nicht eigentlich geschaffen, weder in der Vocal- noch in der Instrumentalmusik; aber die überkommenen hat er zu der innerhalb ihrer Gattung letztmöglichen Vollendung gebracht, so dass sie durch ihn abgeschlossen und für ihre Gattung maassgebend geworden sind. Dies gilt zuerst von seiner *Choralkunst.* Zum Choral, diesem Attribut des protestantisch-kirchlichen Gemeindelebens, steht er in einem so nahen Verhältniss, wie nur irgend einer seiner Vorgänger, aber keiner seiner Nachkommen mehr gestanden hat: die altprotestantische Choralkunst erreicht in Bach ihre höchste Blüthe und den Abschluss ihrer grossen geschichtlichen Entwickelung, mit ihm stirbt sie so gut wie ganz und für immer ab. Kein Tonsetzer hat den Melodien des Gemeindegesanges eine mannigfaltigere Durchbildung zu Theil werden lassen als er. Theils erscheint der Choral bei ihm als Bestandtheil grösserer Werke, die protestantische Gemeinde vorstellend und ihre Stimmung kundgebend; oder als Vertreter der Kirche, auf sinnige Art dem Schriftwort erklärend und beziehungsreich, Lehre und Wahrheit, Trost, Gnade und Hoffnung spendend verbunden. So in den Passionen, desgleichen in den Cantaten und Motetten, welche bei ihm in der Regel mit einem vierstimmigen Choral schliessen, worin der Hauptstimmungsinhalt noch einmal zusammengefasst und zu endgültigem Ausdrucke gebracht wird. In diesen vierstimmigen Chorälen behält Bach die Liedform stets bei, die Melodie liegt in der Oberstimme, und nur allein vermöge seines wunderbaren Reichthums der Harmonie und der ausdrucksvollen Führung des Basses und der Mittelstimmen, hat er diese einfachen Choralsätze oft zu Tonbildern von grosser Schön-

heit und tief ergreifender Wahrheit gestaltet.[10]) Ferner dient ihm der Choral als ein auf beziehungsreiche Weise in mehrstimmige Tonsätze (Choralchor, Choralfuge, Arie mit Choral etc.) eingeflochtener Cantus firmus, wie z. B. die Melodie „*Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*" im ersten Satze der gleichnamigen Cantate, oder „*O Lamm Gottes unschuldig*" im Einleitungschor der Matthäuspassion: der Choral bringt den kirchlichen Grundgedanken des Stückes in der gemeindeüblichen Form zum Ausdruck, während die um ihn herum sich bewegenden Figuralstimmen gleichsam ihre Betrachtungen darüber anstellen und ihren individuellen Empfindungen Raum geben. Endlich ist ihm (abgesehen von den Orgel-Choralvorspielen, wovon nachher die Rede sein wird) der Choral Grundlage für grössere mehrsätzige Werke, deren kunstvoll ausgebaute motettenartige Hauptsätze, nach Art der alten Meister, aus einer Choralmelodie entwickelt werden. Beispiele dafür sind die herrliche Choralmotette „*Jesu meine Freude*", sowie die Reformationscantate „*Ein' feste Burg*", deren Hauptsätze alle aus diesen Melodien herauswachsen.

Insbesondere der erste Satz der Festen Burg ist ein bekanntes Meisterstück von Choralkunst, in der Idee und Anlage so vortrefflich sinnvoll wie an Contrapunkt erstaunlich: die vier Vocalstimmen fugiren die melodisch und rhythmisch bereicherten Melodieverse auf kunstreiche Art, und um diese kühn und gewaltig bewegte Masse schlingt sich, sie ruhig und fest zusammenfassend, dieselbe Melodie von den äussersten Instrumentalstimmen im Canon geführt. Und nicht leicht einem andern als Bach wäre ein Tonbild beigekommen wie der Satz „Und wenn die Welt voll Teufel wär" mit dem, durch das Getümmel der dagegen anstürmenden und springenden Figuren des Orchesters sieghaft dahin schreitenden Cantus firmus.

Auch die *Grosse Cantate*, in welcher das ältere Festlied und geistliche Concert gipfeln, hat mit Bach ihren Höhepunkt erreicht.[11]) In seinen bekannt gewordenen Werken von dieser Gattung treten

10) Diese Choräle wurden von Philipp Emanuel Bach und Kirnberger gesammelt und 1765—69 in zwei Theilen herausgegeben, eine zweite vermehrte Auflage in vier Theilen erfolgte 1784—89, auch in neuester Zeit sind sie wieder abgedruckt worden. Sie stammen aus seinen Kirchenjahrgängen, Passionen etc., für den Gemeindegebrauch sind sie niemals bestimmt gewesen.

11) Nach Forkel a. a. O. 42 hat er fünf vollständige Jahrgänge von Kirchenstücken auf alle Sonn- und Festtage hinterlassen. J. Th. Mosewius macht in seiner zwar wenig bedeutenden, immerhin aber mit Liebe gearbeiteten Schrift „J. S. Bach in seinen Kirchencantaten und Choralgesängen" Berlin 1845, 226 Cantaten, darunter zwei von zweifelhafter Aechtheit namhaft.

alle seine künstlerischen Eigenthümlichkeiten zu Tage: Die Weite seines Gefühlskreises, welcher das ganze menschliche Dasein von der Wiege bis zum Grabe umspannt; der unermessliche Reichthum seiner, jedes Empfundene auch als ein fest Gestaltetes schauenden Phantasie; die eminente Herrschaft über die Mittel des Ausdrucks und die ausserordentliche Mannigfaltigkeit der Form. Und überall zeigt sich der eifrige Protestant und Dogmatiker. Bach begnügt sich nicht, den Inhalt nur in seiner Allgemeinheit zur Darstellung zu bringen, sondern verräth vielmehr den ächten Nachkommen Heinrich Schützens durch das Bestreben, den Text durch Betonung des Wortes und Darlegung aller Einzelnheiten zu interpretiren, in allen seinen Details auseinander zu setzen und in seine tiefsten Tiefen hinein zu erhellen. Schilderung und Malerei, das Wirken durch Gegensätze, das concertirende und dramatisirende Element, spielen daher eine bedeutende Rolle in Bach's Tondarstellung. Zu bewundern ist dabei nicht allein die ausdrückende Stärke, sondern zugleich auch die Geschmeidigkeit seiner Themen; sie erscheinen so plastisch und scharf ausgeprägt, dass der Anfang uns mitten in die Sache hinein versetzt, während sie unter seiner Meisterhand doch wiederum in die mannigfaltigsten Gestaltungen eingehen, aus sich selbst heraus Contraste erzeugen, ohne den Zusammenhang mit den grundleglichen Ideen und Stimmungen zu verlieren. Die Kunst der thematischen Arbeit hat innerhalb des gebundenen Satzes bei Bach eine Höhe erreicht und eine Durchgeistigung erfahren, wie innerhalb des freien nur bei Beethoven. Auch jeder Laie, der Bach'sche Stücke mit Aufmerksamkeit hört, wird empfinden, wie bei ihm das ganze Tongebilde organisch aus seinem Keime sich entfaltet, beständig neu und mannigfaltig, doch einheitlich, anscheinend in mühelosem Werden als das was es sein und darstellen soll, aus der Phantasie in die Erscheinung tretend. Die Polyphonie, als individuell durchbildete Mehrheit selbständiger Stimmen, erreicht in seinem Chorsatze fast die letzte Grenze der Möglichkeit; jede Stimme ist gleich der andern voll und ganz ausgebildeter Gesang und durch eigenartigen Charakterismus von den übrigen verschieden, während alle in einen einhelligen Zusammenklang aufgehen, in wahrhaft protestantischem Sinne als ein individuell Entwickeltes und Freies einem höheren Allgemeinen sich unterordnend. Den figurirten Vocalstil trieb er allerdings bis auf die äusserste Spitze, zuweilen bis nahe zu dem Punkte, von wo ab das Vocale ins Instrumentale hinüber zu schweifen beginnt. Aber auch innerhalb der künstlichsten Stimmenverflechtung weiss Bach für den ganzen Um-

kreis des religiösen Gefühls stets den wahrsten und eindringlichsten Ausdruck zu finden, als Lyriker steht er unter den Componisten seiner Zeit obenan, selbst Händel kam ihm hier nicht gleich, während er ihn wiederum an Weite des Gesichtskreises, Stärke in der Charakterzeichnung, Allgemeinverständlichkeit und Gestaltungskraft für das Thatsächliche überragte.

Passionen soll Bach nach Forkel (a. a. O. 42) fünf geschrieben haben, doch erklärt schon Rochlitz, er habe als Thomasschüler unter Bach's zweitem Nachfolger, Doles, nur drei kennen gelernt; bis jetzt aber sind nur zwei, nach den Evangelien Johannis und Matthäi, in die Oeffentlichkeit gelangt.

Die Enstehungszeit der *Johannespassion* ist unbekannt, man weiss auch nicht, wer Bach die zwischen den Evangelientext eingeschalteten Verse geliefert hat; wahrscheinlich stellte er sie sich selbst zusammen, die Entlehnung einiger Strophen aus der Brockes'schen Passionsdichtung deutet auch darauf hin. Von der *Matthäuspassion* wissen wir wenigstens, dass sie in der Charwoche des Jahres 1729 zum erstenmale in Leipzig aufgeführt worden ist und dass Henrici, unter dem Dichternamen Picander, den Text verfasst hat. Jene, die *Johannespassion*, ist unzweifelhaft die ältere, dafür spricht ihre innere und äussere Beschaffenheit; auch Winterfeld meint, (Evangel. Kirchenges. III, 364) dass Bach in diesem Werke erst über die Grösse seiner Aufgabe mit sich ins Klare gekommen sei, um sie in dem späteren nach Matthäus auf um so vollkommnere Weise zu lösen. Die Arien in der *Johannespassion* zeigen älteren Zuschnitt, die Volkschöre sind nicht so knapp zusammengefasst und schlagend, sondern breiter ausgesponnen und hemmen den raschen Fortgang der Handlung häufig mehr als sie ihn fördern; die Recitation giebt das Charaktergepräge der Personen des Drama noch nicht in so treffenden Zügen, namentlich vermisst man jede unterscheidende Auszeichnung der Reden Jesu, während Bach nachher in der *Matthäuspassion* auf die höchste Idealisirung der Gestalt des Heilandes so viel Sorgfalt verwendet hat. Das Werk nach dem Matthäus ist der ganzen Anlage und Durchführung nach das reifere.

Die Passion zeigt bei Bach drei Gruppen: Die erste bildet der evangelische Schrifttext mit der Erzählung des Evangelisten, den Reden Jesu und der übrigen zur Handlung gehörigen Personen, den in dieselbe eingreifenden Turbae der Jünger, Priester und des jüdischen Volkes. Die zweite, Zion und die Gläubigen genannt, begleitet den auf Erden wandelnden Erlöser und vermittelt die Bedeutung der geschichtlichen Hergänge durch Betrachtung und Forschung im Sinne der protestantischen Kirche ihrer Gemeinde. Vor-

gestellt wird diese Gruppe durch alle Sologesänge und Chöre betrachtenden Inhaltes. Die dritte ist endlich die protestantische Gemeinde selbst, welche ihre tief innerliche Mitbetheiligung an den heiligen Ereignissen durch Choralgesang bekundet, gewöhnlich in selbständigen vierstimmigen Chorälen auf die Handlung unmittelbar Bezug nehmend, mitunter auch jener ideellen Zionsgemeinde durch einen mit einem Chore derselben verflochtenen Choral sich verbindend, wie z. B. im Einleitungschor der *Matthäuspassion*. Dass nun aber Bach die Passion, wie sie bei ihm erscheint, keineswegs in allen ihren Theilen von Grund aus neu geschaffen hat, ist in Cap. XII schon deutlich geworden; von ihm stammt weder die dramatische Gestaltung der Volkschöre und die Einführung der dramatischen Soloformen her, noch gehört die Einschaltung der Betrachtungen jener allegorischen Tochter Zion und gläubigen Seele ihm an, und nicht minder hat man schon vor ihm den Kirchenchoral als Vertreter der Gemeinde in die Kunstform mit verflochten. Dennoch bleibt seine letzte Durchbildung dieser Kunstgattung eine so tiefgreifende, dass insbesondere seine *Matthäuspassion* heute noch als ein Wahrzeichen der edelsten Bestrebungen ihrer Zeit, und alle ähnlichen Versuche an Kunstgehalt weit überragend dasteht. Das Beste was Zeitgenossen und Vorgänger ihm boten, nahm er zur Grundlage seines Neubaues. Einerseits nahm er von dem, was die neuere Zeit an dramatischen Ausdrucksmitteln erworben hatte, soviel an, als eben für die freiere Aussprache der Empfindungen und die Anschaulichkeit der Charaktere und Situationen erforderlich schien; andrerseits kehrte er zur strengen Form der Alten zurück, entkleidete sie jedoch ihrer Starrheit und verlieh ihr durch die dramatische Durchbildung höheres Leben. Vor allen Dingen aber stellte er im Geiste der alten Meister den vollständigen biblischen Text der Leidensgeschichte wieder her, machte ihn wieder in völlig unverkümmerter Gestalt, wortgetreu wie das Evangelium ihn giebt, zur Grundlage, kehrte damit wieder auf den ursprünglichen historischen Boden zurück, alles damals beliebte abschwächende Umdichten im Sinne des Pietismus und alles opernmässige Zurichten der heiligen Geschichte abweisend. Sein Christus ist wieder der Heiland der Menschheit, nicht mehr das nach augenblicklichen Bedürfnissen übersinnlicher Zeitempfindelei zugestutzte Jesulein und Sündenlamm. Diesen evangelischen Grundtext behandelt Bach im Sinne der Alten in einem ernsten einfachen ariosen Recitativstil, aber mit höchster musikalischer Bildkraft, namentlich in der Gestalt des Heilandes auf bewundernswerthe Art das Göttliche mit dem

Menschlichen vermittelnd, während die Volkschöre in scharfen Zügen ein treues Bild vom Zustande derer geben, an denen das Erlösungswerk vollzogen werden soll. Alle opernhaften Herzensergiessungen der handelnden Personen, jene Soliloquia oder Monologe des Jesus, Petrus etc. wie sie in den Hamburger Passionen vorkommen, sind beseitigt, die Reinheit des Schrifttextes ist unberührt geblieben.[12])

Dennoch und aller unvergänglichen Herrlichkeit der Bach'schen Passionen ungeachtet, kann man sich nicht verhehlen, dass die Passion als Kunstgattung überhaupt, dem Oratorium an Stileinheit und Geschlossenheit der Gesammtform niemals gleichkommen kann. Denn in der Passion treten zwei, einander eigentlich ausschliessende Potenzen unvermittelt sich gegenüber, nämlich das Kirchliche in seiner möglichsten Reinheit und Strenge, und das Dramatische mit seinem starken Ausdrucke der Leidenschaften. Dem rein Kirchlichen, welches in den betrachtenden Arien und Chören sowie insbesondere in den Chorälen erscheint, treten die Volkschöre gegenüber, welche, je dramatischer gefasst, von desto schlagenderer Wirkung sein werden, in dieser auch die heftigsten Aeusserungen von Leidenschaft nicht ausschliessenden Fassung aber mit eigentlich kirchlicher Kunst nichts gemein haben. Im Oratorium verschmelzen sich Kirchliches und Weltlich-Dramatisches zu einer neuen Kunst- und Stilgattung, einen Passionsstil hingegen giebt es nicht; in der Passion sind einzelne Theile rein kirchlich, andere dramatisch, Kirchliches und Dramatisches erscheinen nebeneinander — zwar keineswegs ohne inneren und ideellen Zusammenhang, doch aber ohne in Stil und Formen durchweg vollkommen in einander aufzugehen. Mit grosser Schärfe tritt dieser Zwiespalt besonders an jenen 4 Passionen von Schütz hervor, der streng kirchliche Psalmenton steht darin mit den Ausbrüchen des Zornes, Hohnes, Spottes und anderer leidenschaftlicher Regungen im schärfsten Widerspruche, während wiederum in den Hamburger Passionen das Weltlich-Dramatische und Opernhafte alles Kirchliche unterdrückte. Bach verstand es allerdings auf bewundernswürdige Art hier zu vermitteln, soweit eine Vermittelung möglich wurde, auch Schütz hatte schon in seinen Sieben Worten den richtigen Weg angedeutet; nichts destoweniger bleiben auch bei Bach das Kirchliche im Choral und den betrachtenden Gesängen einerseits, und die weltliche Dramatik in den

12) Die fleissige, namentlich das Verständniss des Einzelnen vermittelnde Schrift von Mosewius „J. S. Bach's Matthäuspassion, musikalisch-ästhetisch dargestellt", Berlin 1852, wird man nicht ohne Interesse lesen.

Leidenschaftsausbrüchen des aufgeregten Volkes andrerseits, zwei Potenzen, welche zwar ideell mit einander zusammenhängen, nicht aber in eine Stileinheit aufgehen konnten.

Versuche einer Fortentwickelung hat die Passion seit Bach nicht erfahren, nicht einmal von einigermaassen nennenswerthen Nachahmungen lässt sich sprechen. Zwar hat es nach wie vor nicht an Tonwerken gefehlt, welche, der Form nach oratorien- oder cantatenartig, das Leiden Christi zum Inhalt hatten; doch vermochte weder der Rationalismus der Folgezeit so tief und mit solcher Liebe in die heilige Geschichte sich zu versenken, noch erstand innerhalb des Umkreises der kirchlichen Tonkunst ein Genius, der mit Bach sich hätte vergleichen können. Man braucht nur an Werke wie Graun's und Telemann's *Tod Jesu*, Schicht's *Ende des Gerechten* und andere ähnliche sich zu erinnern, um keinen Augenblick im Unklaren zu bleiben, wie weit man darin von ächt kirchlichen Idealen sich entfernt und ins Opernhafte hinein sich verloren hat, oder wie man nur an herkömmliche Formen, aus denen aber der Geist gewichen war, sich anklammerte.

Auf Bach's *Motetten*, *Cantaten*, seine *Hmoll-Messe*, die *kurzen Messen* etc. hier näher einzugehen, verbietet der Raum, so Unvergängliches er darin auch niedergelegt hat. Ueber seine *Instrumentalmusik* aber dürfen wenigstens einige allgemeine Andeutungen nicht fehlen, denn seine Wichtigkeit als Meister dieser Kunstgattung ist nicht geringer als seine Bedeutung für die Vocalcomposition, und auch auf diesem Gebiete hat er weit in die Zukunft hinausgebaut, indem er was vor ihm war zum Abschlusse brachte. Neue Formgattungen hat er auch innerhalb der Instrumentalmusik nicht aufgebracht, wohl aber die vorhandenen in einer Weise entwickelt, dass innerhalb derselben Richtung Schritte darüber hinaus unmöglich geblieben sind. Das Concert, die Sonate, Suite, Partite, Toccate, Fuge etc. fand er bereits vor in mehr oder weniger bestimmten Umrissen, in deren Enge sein Genius jedoch nicht Raum fand, daher er sie ins Ungeahnte erweiterte. Die grossen dynamischen Wirkungen und Contraste, die Mannigfaltigkeit der Schattirungen und das glänzende Farbenspiel des modernen grossen Orchesters waren ihm noch nicht bekannt; der Geigenchor giebt bei ihm stets den Grundklangstoff, welchem dann je nach Bedürfniss Blasinstrumente, Flöten, Fagotte, Hörner, insbesondere Oboen (in verschiedenen Grössen, die gewöhnliche, die Oboe d'Amore und da Caccia, S. 228) mit ihrer individuellen Klangcharakteristik sich beimischen. In den Arien duettirt gewöhnlich ein Soloinstrument

mit der Singstimme, ein damals allgemein verbreiteter Gebrauch, der auch bei Händel, Stölzel[13]) und anderen sich findet. Doch verstand Bach auch mit seinen einfachen Mitteln schon die vortrefflichsten Wirkungen zu erzielen, wie nicht nur die Instrumentirung seiner Vocalwerke, sondern unter andern auch die an feinsinnigen Orchestereffecten reiche Suite in *D* für 11 Instrumente beweist. In der Behandlung der Geigeninstrumente setzte er die edle, von äusserlicher Virtuosität absehende Richtung des Corelli fort, und wer seine Sonaten und anderen Violinstücke hört, wird kaum glauben, dass er auf diesem Instrument, dessen Wirkungen und Technik er so durch und durch kannte, nicht auch ausübender Künstler ersten Ranges gewesen sei, wovon man jedoch nichts weiss. Die *Clavier- und Orgelmusik* entfaltete er zu einer, seinem im Vergleiche zu allen seinen Vorgängern auf diesem Gebiete weit grösseren Ideenkreise entsprechenden Umfänglichkeit in der Composition und Technik; selbst da, wo er nur Uebungsstücke für seine Schüler schreiben wollte, lieferte er in ihrer Weise vollendete kleine Kunstwerke. Man weiss, mit welch brennendem Eifer er schon als zehnjähriger Knabe bei seinem älteren Bruder zu Ohrdruff hinter Claviersachen von Frescobaldi, Froberger, Kerl, Pachelbel, Fischer, Buxtehude und anderen her war und sie, da sein Bruder sie ihm verweigerte, heimlich bei Mondschein abschrieb; wie er später als Gymnasiast zu Lüneburg fleissig nach Hamburg wanderte, um den berühmten Reinken zu hören, oder wie er nachher, schon von Arnstadt aus, auf ein Vierteljahr nach Lübeck verschwand, um von dem dortigen grossen Orgelkünstler Buxtehude zu lernen. Seine Clavierwerke, das *Wohltemperirte Clavier* an der Spitze, sind daher auch bis heutigen Tag ein fester Damm geblieben, an welchem die trüben Fluthen des modernen Virtuosenthums machtlos sich brechen. Und die Orgel brachte er zum Bewusstsein ihrer vollen und ganzen Leistungsfähigkeit, sein Orgelstil bleibt das Ideal des ächten Orgelstils für alle Zeiten, und der strebsame Organist wird nie unterlassen Bach's Tonstücke zur

13) Gottfried Heinrich Stölzel 1690—1749, einer der angesehensten deutschen Zeitgenossen Bach's, Gothaischer Capellmeister, geschickter Componist zahlreicher Kirchenmusiken, Passionen, Operetten, Serenaten, Tafelmusiken etc., besonders vortrefflich im Recitativ, nicht minder gelehrt im gebundenen Contrapunkt und der Fuge. Auch einen Tractat über die Verfertigung verschiedener Canons aus einem vierstimmigen Canon in der Unterquint hat er 1725 drucken lassen; eine von ihm 1739 verfasste Abhandlung über das Recitativ ist Manuscript geblieben.

Grundlage seines Studiums und zum Zielpunkte seiner kunstvollendeten Leistungen zu machen. Wenn ihm als Künstler auf der Orgel jemals Einer ebenbürtig war, so kann es nur Händel gewesen sein; Mattheson, der beide in ihrer Stärke gehört hatte, sagt: „Insbesondere gehet wol Händeln so leicht keiner im Orgelspielen über; es müsste Bach in Leipzig sein“ (Capellmeister 479). Leider aber hat Händel nur wenig hinterlassen, woraus wir seine, von allen Zeitgenossen ebenfalls angestaunte Grösse als Orgelspieler näher zu erkennen vermögen; die Zahl und Art der von ihm aufbehaltenen Orgelstücke ist nicht hinreichend, eine umfassende Vorstellung von seiner ganzen Meisterschaft zu geben. Die freie Phantasie war es besonders, wodurch er, wie Bach nicht minder, sein Zeitalter in Staunen und Bewunderung versetzte, während Bach unserem Urtheile gegenüber insofern im Vortheil ist, als zugleich auch zahlreiche hinterlassene Werke von seiner Behandlung der Orgel sichere Kenntniss gewähren. Zu den edelsten Perlen unter denselben gehören die *kleinen und grossen Choralvorspiele*, reich an tiefsinnigster Kunst des Contrapunkts, die Blüthe der Choralkunst des deutschen Organistenthums und in ihrer Art die vollkommensten Meisterwerke. Als Bach um 1721 zu Hamburg vor dem beinahe hundertjährigen Reinken auf der Orgel sich hören liess und auch eine halbe Stunde lang über den Choral „An Wasserflüssen Babylons“ frei phantasirte, rief jener voll Freuden aus: „Ich dachte, diese Kunst wäre ausgestorben, ich sehe aber, dass sie in Ihnen noch lebt.“ Ebenso werden seine *Toccaten*, *Fantasien*, *Präludien* und *Fugen* für die Orgel allezeit mustergültig bleiben — welch einen gewaltigen Schritt er auch im concertmässigen Orgelspiel selbst über seine bedeutendsten Vorfahren hinaus that, wird man leicht erkennen, wenn man etwa seine *Fdur-Toccata* mit den Toccaten des grossen Frescobaldi vergleicht, oder den wundervollen dreistimmigen Satz in seinen 6 Sonaten für 2 Manuale und Pedal etwas näher untersucht. Und in der *Fugenkunst*, besonders in der Instrumentalfuge, hat er auch unter den Deutschen keinen ihm überall ebenbürtigen Rivalen, wiewohl man nicht in Forkel's Lobpreisung einstimmen möchte, indem er a. a. O. 23 sagt: „dass Bach in der Fuge und allen mit ihr verwandten Arten des Contrapunkts und Canons ganz allein stehe, und so allein, dass weit und breit um ihn herum alles gleichsam leer und wüste sei. Nie sei eine Fuge von irgend einem Componisten gemacht worden, die einer der seinigen an die Seite gesetzt werden könnte“. Das ist doch offenbare Uebertreibung, wenn Forkel nicht etwa bloss an

die Organisten- und Cantorenfugen gedacht hat, wie sie namentlich in etwas späterer Zeit, nach Bach, allerdings schockweis und immer so ziemlich nach demselben Schema verfertigt wurden. Sonst war Händel auch noch da, und wiewohl er die Fuge nicht so nach allen Richtungen hin und nicht mit so vollständiger Verwerthung aller Mittel des künstlichen Contrapunkts durchgearbeitet hat wie Bach, so verstand er sich doch auch darauf; namentlich auf die Vocalfuge, in welcher er Bach kaum etwas nachgiebt, ihn nicht selten sogar übertrifft, wenn er ihn auch in der Instrumentalfuge nicht erreicht. Bach's Clavierfugen insbesondere sind allerdings das Grösste in ihrer Art, und ungeachtet der denkbar höchsten thematischen Kunst, doch immer zugleich Charakterstücke von wunderbarer Freiheit und Mannigfaltigkeit, die Form in ihrer letztmöglichen Entwickelung und Selbständigkeit ist darin doch überall dem Geiste und der Kunstidee dienstbar. Und die Anforderungen endlich, welche Bach's Clavier- und Orgelstücke, vorzugsweise hinsichts der ausserordentlichen melodischen Durchbildung aller Mittelstimmen, des reichhaltigeren Figuren- und Passagenwerkes und des nunmehrigen Gebrauches aller 24 Tonarten an die Ausführung stellen, mussten erhebliche Vervollkommnungen der Applicatur nach sich ziehen. Im wesentlichen bestanden diese in der völlig gleichen Berechtigung und gleichmässigen Entwickelung aller Finger und dem durchaus freien Gebrauche derselben in allen Lagen; wobei auch der bis dahin theils garnicht, theils nur mit Beschränkung verwendete Daumen (S. 220) zu seiner richtigen Geltung gelangte. Bach selbst hat keinerlei Anweisungen, weder für die Composition noch für Orgel und Clavier hinterlassen, seine Art zu spielen kennen wir nur aus dem S. 221 angeführten Werke seines Sohnes Philipp Emanuel. —

Händel's eigentlich epochemachende Thätigkeit umfasst die Jahre von 1720 bis gegen seinen Tod hin. Das Unternehmen, dem er in London zuerst seine Kräfte zuwandte, war die im genannten Jahre daselbst gegründete italienische Opern-Akademie. Entstanden zu einer Zeit, wo der Südseeschwindel eine Menge ähnlicher Schaumblasen emportrieb, konnte auch diese Akademie ihre Abkunft zwar nicht verleugnen, war aber durch ihren Kunstzweck doch zu höheren Ansprüchen berechtigt. Denn sie wurde durch Händel die Grundlage eines sich entwickelnden Gemeinsinnes für die Musik in England, und wieviel Händel's Kunst zur Veredlung des englischen Geschmackes und der Sitten beigetragen hat, geht aus der stets wachsenden Zahl der um ihn sich schaarenden Verehrer her-

vor; als er später seine oratorischen Schöpfungen hinstellte, war das ganze gebildete Volk auf den Punkt gelangt, das Erhabene zu empfangen und zu würdigen. Den betretenen Boden aber musste er Schritt vor Schritt erobern. Den Besseren ist die überragende Bedeutung seiner Schöpfungen zwar nicht lange zweifelhaft geblieben, ein grosser Theil des Volkes jedoch, namentlich der gebildetere Mittelstand und der Landadel, war dem Treiben der Ausländer überhaupt aus nationalen Gründen abhold; der hohe Adel dachte zwar anders, spaltete sich aber in Parteiungen für Händel und die Italiener. Neben Händel waren noch Attilio Ariosti und Giovanni Bononcini bei der Akademie als Componisten thätig; jener kam weniger in Betracht, Bononcini aber machte allerdings Versuche die Kunstherrschaft zu usurpiren, wurde aber nach und nach von Händel eines besseren belehrt und musste der S. 367 bereits erzählten ehrlosen Geschichte wegen aus London weichen. Im Uebrigen waren die Mitglieder der Oper vortrefflich gewählt, lagen sich aber vor Neid und Eifersucht beständig in den Haaren; das Publicum verhetzte die Cuzzoni und Faustina durch seine, alle Grenzen der Anständigkeit weit hinter sich zurücklassenden Antheilsbezeugungen dergestalt, dass sie endlich bei offener Scene mit Ohrfeigen sich aufwarteten. Durch solch wüstes Treiben wurde der Akademie schon nach einem nur achtjährigen Glanze zu einem raschen Ende verholfen, wozu Gay's Bettleroper ebenfalls das ihrige mit beitrug. Es bildete sich zwar eine neue Oper, aber auch diese hörte schon nach vier Jahresläufen auf, 1733 zog Händel mit seiner Gesellschaft nach Coventgarden, während auf dem Heumarkt Hasse und Porpora unter dem Schutze des ihm feindlichen Adels die Componisten waren. Inzwischen aber hatte er schon zu London und Oxford 1732—34 seine ersten öffentlichen Oratorien *(Esther, Deborah* und *Athalia)* gegeben, 1727 die vier *Krönungsanthems,* 1736 das *Alexandersfest* und ein Jahr später den edlen *Trauergesang auf den Tod der Königin Carolina* geschrieben. Doch erst im Jahre 1740 schied er mit seiner 31. Oper *(Deidamia)* auf immer von der Opernbühne und concentrirte seine ganze Stärke auf das Oratorium. Neben ununterbrochenem Kunstschaffen hat er beim Theater 20 Jahre lang mit den widrigsten Verhältnissen gekämpft und diese Kämpfe endeten mit Krankheit und Verlust seiner ganzen Ersparnisse. Aber Schicksale, deren Gewicht zahllose Andere erdrücken würde, übten auf ihn nur befestigende und läuternde Einflüsse; sie konnten wohl momentan seinen Geist umnachten, nach wenigen stärkenden Bädern zu Aachen sass er aber wieder vor seiner Orgel

und trug sich mit grösseren Kunstplänen denn je, dieselbe grosse unbeugsame Natur, welche durch kein äusseres Glück oder Unglück aus ihrer Bahn geworfen werden konnte.

Die *Oper* Händel's ging, nach Chrysander's Darstellung II, 19 ff., der Hauptsache nach von der italienischen aus, erschien aber neben dieser und der französischen Musiktragödie als eine dritte Macht, welche die Eigenthümlichkeiten jener ungeeinigt neben einander fort bestehen liess. Aus diesem Grunde bezeichnet sie, wie Chrysander S. 24 treffend sagt, den Uebergang aus einer dramatisch noch unvollkommenen Oper zu einer in sich vollkommenen dramatischen Concertmusik. Es war ein Schritt mehr seitwärts als vorwärts, jedenfalls aber ein unumgänglich nothwendiger, indem er eine erhebliche Läuterung und innere Durchbildung der Form mit sich führte. Die höchste Ausbildung der Oper als Ganzes ist daher keineswegs Händel zuzuschreiben, sondern erst Gluck und Mozart; Händel beschied sich, an vorhandene Formen anzuknüpfen, um sie, je nach Bedürfniss, der Idee des Schönen entsprechender zu gestalten; „mehr die innere Durchbildung zum Charakteristischen, Schönen und geistig Freien, als die äussere Vermehrung des Materials, kennzeichnet in der Oper sein Schaffen". Scarlatti wurde von ihm im Pathetischen, im vollen Ausdrucke tiefer Gemüthsbewegungen, im rein Leidenschaftlichen und Grossen, sowie in der freieren und reicheren Gestaltung des instrumentalen Satzes vervollkommnet, wobei man Händel den Preis, seinem grossen Vorgänger aber vielfach die Originalität zugestehen muss (S. 26). Die Handlung der italienischen Oper flösste an sich nur geringes Interesse ein, die einzelnen Charaktere und ihre individuellen Unterschiede erschienen verwischt durch die zu musikalischen Zwecken vorgenommene Verallgemeinerung; daher wurden solche Opern einander so ähnlich, „dass die Handlung in Gefahr gerieth, vor dem was Sopran, Alt, Tenor und Bass bedeuten, völlig zu verschwinden". Weil aber diese Verallgemeinerung zum Theil aus einem richtigen musikalischen Triebe entsprang, aus dem Bestreben nämlich, die verschiedenen das Leben bewegenden Charaktere auf gewisse Grundtypen zusammen zu ziehen, damit es dem kunstvollen Tonausdrucke möglich werde, ein treues und rechtes Bild des Lebens aus eigenen Mitteln herzustellen: so stand jedem richtig empfindenden Tongeiste auch in einer nur oberflächlich angelegten Handlung noch immer der Weg offen zu einer frischen und tiefen musikalischen Charakteristik. Diesen Weg fand Händel wie keiner vor ihm, und das verleiht seinen Opern, bei allem Mangel an dramatischer Anlage

der Dichtungen, doch eine so fesselnde dramatische Wahrheit. Man muss dabei den rein musikalischen Standpunkt festhalten, denn an dem Bestreben die Texte dramatisch umzugestalten, hat er sich nicht betheiligt. In seiner Oper hält er die Formen ein, deren Durchbrechung andere nach ihm berühmt gemacht hat, und ergeht sich in der Schilderung mehr allgemeiner als individuell stark gefärbter Charaktere und Gefühlszustände mit einem Luxus von Kunstgedanken, welcher vielen seiner Nachfolger nicht entfernt zugebote stand. Wenn man aber die Bühnenwerke des Lully, Rameau, Scarlatti und der neapolitanischen Schule, gewissermaassen auch Keiser's Opern als Vorstufe der späteren Blüte der dramatischen Musik ansehen muss, so ist das von Händel's Oper nicht zu sagen: in sich abgeschlossen, fand sie auf demselben Boden keine weitere Entwickelung und ging in Händel's eigentliches Musikdrama über, ins Oratorium. Er war weit entfernt von einem Irrwege, als er jahrelang die Bahn der italienischen Oper beschritt; sie war der Tummelplatz, auf dem seine Kräfte für das Höchste was nun kommen sollte sich stählten, an ihr vervollkommnete er seinen Kunstapparat, um ihn im Oratorium in die wirksamste Thätigkeit zu setzen.

In den Fasten des Jahres 1735 erneuerte Händel die Aufführungen seiner drei Oratorien *Esther*, *Deborah* und *Athalia*, wobei er zugleich einen Gebrauch einführte, den er bei allen seinen ferneren Oratorien beibehalten hat, die Ausfüllung der Pausen zwischen den Acten durch den Vortrag von Orgelconcerten[14]. Sein Orgelspiel zog mächtig an und erfüllte auch seine Feinde mit Bewunderung sowohl der Fruchtbarkeit und Leichtigkeit seiner Erfindung als auch der meisterhaften Vollkommenheit seines Vortrages. 1738, vom 23. Juli bis 27. September schuf er den *Saul* und gleich darauf in 28 Tagen, vom 1.—28. October den *Israel*, 1740 *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato*, 1741 den *Messias* (und zwar in 24 Tagen, vom 22. August bis 14. September). Aber seine Oratorien wollten noch kein Glück machen, die Verbitterung der Vornehmen gegen ihn, der allerdings eben so wenig zum Nachgeben geneigt war, zeigte sich noch immer sehr entschieden. Indem er in seiner Thätigkeit völlig sich gehemmt sah, leistete er einer an ihn

14) Burney sagt in seiner Nachricht von G. F. Händel's Lebensumständen, deutsch von Eschenburg, Berlin u. Stettin 1785, S. XXXIII, Händel hätte schon bei den ersten Londoner Oratorienaufführungen 1732—33 Orgelconcerte gespielt, was jedoch nicht richtig ist.

ergangenen Einladung nach Dublin Folge, um, wie Burney sagt, zu versuchen, ob seine Oratorien hier vom Vorurtheil und Hass unangefeindet bleiben würden. Hier in Dublin, nicht schon in London, kam auch sein *Messias* zum ersten male und zwar zum Besten der Schuldgefangenen zur Aufführung[15]). Als er darauf, nach London zurückgekehrt, in den Fasten 1742 seine Oratorien im Coventgardentheater wieder aufnahm, fand er auch das Londoner Publikum völlig bereit, ihn wiederum zu unterstützen. Der unmittelbar nach Vollendung des *Messias* begonnene und kaum sechs Wochen später schon vollendete *Samson* war das erste unter diesen günstigeren Umständen bei allemal gedrückt vollem Hause aufgeführte Oratorium, und nun hatte auch der *Messias* nicht geringere Erfolge.

„Und von der Zeit an bis jetzt", sagt Burney a. a. O., „hat man dies grosse Werk [eben den Messias] in allen Gegenden unseres Reiches mit immer wachsender Hochachtung und Zufriedenheit gehört. Er hat die Hungrigen gespeiset, die Nackenden bekleidet, die Waisen verpflegt, und eine Reihe von Unternehmern der Oratorien mehr bereichert, als irgend ein anderes musikalisches Product dieses oder irgend eines anderen Landes. Da dies heilige Oratorium, wie es zuerst deswegen genannt wurde, weil die Worte dazu durchaus unverändert aus der heiligen Schrift genommen sind, beim Publikum in einer so ganz vorzüglichen Achtung zu stehen schien; so fasste Händel, von der reinsten Wohlthätigkeit und Menschenliebe bewogen, den rühmlichen Entschluss, es alle Jahre zum Besten des Findlings-Hospitals aufzuführen. Und dies geschah bis an sein Ende beständig unter seiner eignen Anführung, und noch lange nachher unter Anführung der Herren Smith und Stanley." Die Einnahme von 28 solcher Aufführungen während der Jahre 1749—77 brachte dem Hospital 10,299 Pfund Sterling.

Auf den *Messias* folgten dann *Semele* 1743, *Herakles* und *Belsazar* 1744, im nächsten Jahre das sogenannte *Gelegentliche Oratorium* zur Feier des Sieges bei Culloden, *Judas Maccabäus* und *Joseph* 1746, im Jahre darauf *Josua* und *Alexander Balus*. Seine letzten oratorischen Arbeiten sind *Susanna, Salomon, Theodora* und *Jephtha* in den Jahren 1748—51; doch unternahm er

15) Mainwaring und Burney erzählen „Gleich nach seiner Ankunft machte er, so klug als menschenfreundlich, mit einer Aufführung des Messias zum Besten der Gefangenen in den Stadtkerkern den Anfang und erntete für sein grossmüthiges Verfahren ebenso allgemeine Achtung wie für seine Musik Bewunderung" — „*c'est en bon allemand:* Mit der Wurst nach dem Schinken werfen" erläutert Mattheson, indem er von sich auf andere schliesst.

noch 1757 eine dritte Umgestaltung des schon 1708 zu Rom com- ponirten und 1737 neu überarbeiteten Werkes *Sieg der Zeit und Wahrheit.* Auch zur Zeit seiner Blindheit, deren Herannahen schon 1751 seine Arbeit am *Jephtha* mehrmals unterbrach, fuhr er unablässig fort, seine Concerte zu geben und in seinen Oratorien die Orgel zu spielen. Namentlich seine freien Phantasien sollen bewiesen haben, dass seine Erfindungskraft bis an sein Ende noch eben so stark und frisch gewesen, wie vor vielen Jahren. Das letzte Oratorium unter seiner Leitung fand am 6. April, sieben Tage vor seinem Tode statt (Burney XL).

Händel griff zum Oratorium, es zum zweitenmale schaffend weil die Oper in ihrem damaligen Zustande seinem begeisterungs vollen Drange nach künstlerischer Gestaltung des Erhabensten un Edelsten im Reiche der Ideen und Thatsachen, nicht Genüge z leisten vermochte. Und eben so wenig bot die reine Kirchenmusi im Anschlusse an das, was die damals herrschende Zeitstimmun forderte und gewährte, seinem Genius einen hinlänglichen Spielrau sich frei zu entfalten. Im Oratorium hingegen konnte er ihn se nem ganzen Umfange nach offenbaren, ohne einerseits weltlich Lustsucht Rechnung tragen zu sollen, andererseits durch die Schra ken kirchlicher Satzungen sich beengt zu sehen. Kein augenblicl licher Einfall oder äusserlicher Umstand, sondern e ine inne künstlerische Nothwendigkeit trieb ihn zum Oratorium, innerha dessen er die dramatische Musik von allem nur Sinnlich-A eusse lichen der damaligen Oper reinigte und läuterte, durch Anwe du auf die heilige Geschichte vertiefte und verinnerlichte, und nic minder ihre Gestaltungskraft erweiterte. Die grosse kunstgesch ich liche Bedeutung des Händelschen Oratoriums liegt in seiner V mittelung zwischen Weltlichem und Religiösem in der Musil deren Trennung mit dem Triumph der Oper über die kirchliche Tonkunst unheilbar geworden schien. Der Boden, auf dem Händel diese Vermittelung vollzog, ist die Grundlage unseres gesammte christlichen Culturlebens und der allervolksthümlichste den es n geben kann, die biblische Geschichte, welcher ja das Oratorium i der Regel seine Stoffe entlehnt. Die Formen und Art der kunst mässigen Durchbildung, welche es auf seiner Höhe unter Hände zeigt, erwuchsen ihm aber nicht aus dem Kirchengesange, sonder aus der weltlich-dramatischen Musik. Ohne die freie Ausdrucks- fähigkeit, welche die Tonkunst und Händel im Musikdrama gewon- nen hatten, würde auch das Oratorium nicht gediehen sein: daher durchbrach es die Schranken des strengen Kirchenstiles und eignete

sich unbedenklich an, was die Musik an Ausdrucksmaterial auf weltlicher Seite in der Oper gewonnen hatte — nicht aber um es im Dienste der Sinnenlust und glänzenden Aeusserlichkeit zu verwenden, sondern um es im Dienste des Höchsten und Erhabensten zu veredeln. Auf dem Boden der heiligen Schrift stehend, aber durch Zuhülfenahme der ihrem Ursprunge nach weltlichen Kunstmittel in Ausdruck und Gestaltung unendlich umfassender, freier und reicher geworden als der strenge Kirchenstil, wurde das Oratorium durch Händel die geeignete Kunstgattung, in welcher jene Vermittelung zwischen Religiösem und Weltlichem innerhalb der Musik sich vollziehen konnte: Einerseits konnte das Oratorium völlig unberührt bleiben von aller Veräusserlichung und Verflachung der Oper, andrerseits weit über alle Kirchenmusik hinausgreifende Vorstellungen erwecken von dem, durch die Thatsachen der heiligen Geschichte sich offenbarenden Walten der Gottheit in den Schicksalen der Völker und Menschen.

Die biblische Form der Texte ist in Händels Oratorien gewöhnlich in eine freie dichterische, dem dramatischen Interesse mehr Rechnung tragende verwandelt und mit ernsten allgemeingültigen Betrachtungen durchflochten. An guten Dichtern, welche in der poetischen Durchbildung und Dramatisirung dieser Stoffe ihm Genüge zu leisten vermochten, fehlte es ihm nicht; es gehören darunter Samuel Humphreys, Verfasser der Texte zu *Deborah* und *Athalia*; die Dichtung zur *Esther* lieferten Pope und Arbuthnot, dem *Samson* liegt Milton's episch dramatisches Gedicht Samson Agonistes zugrunde, von Hamilton, der ihm auch den *Saul* verfasste, eingerichtet. Die meisten Oratorientexte — zum *Judas Maccabäus*, *Jephtha*, *Josua*, zur *Theodora* — empfing er von Thomas Morell, Gottesgelehrten und Secretair der Londoner antiquarischen Gesellschaft, der mit seinen Bedürfnissen ganz besonders vertraut gewesen zu sein scheint. Nur zum *Israel* und *Messias* sind die Worte unverändert der Bibel entnommen, hier konnte ihm keine Dichtung die Unmittelbarkeit der heiligen Geschichte ersetzen.

Man hat an Händel's Oratorientexten mehr als einmal auf ganz unverständige Weise herumgetadelt, und dabei noch obenein meist nur an die verstümmelten Bearbeitungen sich gehalten. Doch darf man getrost behaupten, dass die meisten seiner Texte in dramatischer und musikalischer Hinsicht vortrefflich sind. Werfen wir z. B. einen Blick auf den *Samson*: Ein Held, Samson, der Schirm seines Volkes, der aber „Gottes Gab' in Schweigen nicht bewahrt, und schmählich einem Weibe sie verrathen" ist nun vom Feinde übermannt, geblendet, der Thatenkraft beraubt, in Banden geschlagen. Aber noch im Unter-

gange wird er seinen und seines Volkes Feinden furchtbar: er sühnt seine Schuld, indem er sich selbst opfert um die Feinde zu vernichten und sein Volk zu befreien. Um ihn gruppiren sich die anderen Personen des Drama: sein Vater Manoah und sein Freund Micah, durch würdigen Zuspruch und tröstliche Verheissung den Gebeugten aufrichtend und seine Klagen beschwichtigend; der Riese Harapha aus Gath, den Gefangenen prahlerisch verhöhnend und seines Zustandes spottend. Endlich Samsons Frau, Delila, welche ihn aufs Neue mit den Fesseln der Sinnlichkeit zu umstricken trachtet; Samson aber, wieder in Besitz seiner alten Stärke gelangt, durch sein Unglück geläutert, durch die Ermahnungen seiner Freunde erhoben und durch die Herausforderungen des Harapha zu neuem Muthe entflammt, widersteht ihren Verlockungen, stösst sie mit Verachtung zurück, und bereitet den Philistern, welche an seiner geglaubten Machtlosigkeit sich zu erfreuen gedenken, Tod und Verderben. In diese Handlung mischen sich der Chor der Philister, mit Jubelschall ihren Götzen Dagon preisend und über den Fall des Helden Israels frohlockend, bis dieser ihren Triumph in Grauen und Entsetzen verwandelt; der Chor der Jungfrauen Delila's, die Lockungen ihrer Herrin durch die ihrigen unterstützend; endlich der Chor der Israeliten, in ernster heiliger Betrachtung die Gottheit feiernd und ihren Beistand anrufend. Man sieht also, welche Mannigfaltigkeit an Seelenbewegungen und welche reichhaltigen Contraste diese Dichtung dem Tonkünstler darbietet, und welch eine Fülle lebendiger Tongestalten sie in der Phantasie eines Charaktermalers wie Händel erzeugen musste. Nicht minder vortrefflich ist die dramatische Anlage im Grossen, mit jedem Fortschritte der Ereignisse steigt das dramatische Interesse, die Handlung verdichtet sich immer mehr mit dem Hinzutreten neuer Personen und ihr Fortgang wird immer drängender, das allmälige Erwachen des Helden aus seiner dumpfen Schwermuth zur alten Kraft und Entschlossenheit steigert die Erwartung einer Katastrophe immer höher. Jede der neben Samson auftretenden Personen steht zu ihm in unmittelbarer Beziehung, ist zur Entwickelung seines Charakters und Herbeiführung der Katastrophe unverkennbar nothwendig. Nicht die unbedeutendste Figur spielt dabei der Philister Harapha: denn ihm gelingt durch seine Prahlerei und sein verachtendes Mitleid, was den Tröstungen und Ermahnungen des Micah und Manoah noch nicht gelang, die neue Entflammung des männlichen Muthes und der Thatkraft in Samson. Man traut daher wirklich kaum seinen Augen, wenn man in des seligen Mosel's Bearbeitung dieses Oratoriums die ganze Partie des Harapha einfach gestrichen findet, dieser Charakter existirt für Mosel garnicht — wahrhaftig eine der gröbsten und gewissenlosesten Misshandlungen, welche Händel oder einem anderen

Meister jemals von seinen superklugen Bearbeitern widerfahren sind. Nach solchen Bearbeitungen Händel zu beurtheilen, hat man indessen bisher keinen Anstand genommen.

„Das Oratorium hat das menschlich Hohe, Edle und Grosse zum Inhalt," sagt Thibaut in seiner Schrift: „Ueber Reinheit der Tonkunst," und in der That war Händel's Genius auch nur solchen Ideen und Thatsachen, die in ihrer zeitlichen Erscheinung einen ewigen Kern tragen, zugänglich; die heilige Geschichte aber, unvergänglich in der ächt menschlichen Grösse ihrer Gestalten und der Allgemeingültigkeit ihrer sittlich-religiösen Grundideen, bot ihm den grössten Reichthum an Stoffen von der ihm wünschenswerthen Beschaffenheit. So sehen wir beispielsweis im Oratorium *Susanna*, wie Unschuld und Reinheit des Herzens, verbunden mit Gottvertrauen, über das Laster, ungeachtet seiner zeitlichen Uebermacht und weltlichen Herrlichkeit, doch schliesslich den Sieg davontragen. In der *Theodora*, einem der schönsten wiewohl am wenigsten bekannten Oratorien Händel's, wird die sittliche Erhabenheit gefeiert, welche ein ächtes Christenthum allen Gefühlen und Handlungen seiner wahren Bekenner verleiht: Von solchem Geiste beseelt, trägt ein edles Liebespaar, Didimus und Theodora, doch den Sieg über heidnischen Barbarismus davon, ungeachtet es der Tyrannei desselben zum Opfer fällt. Im *Samson* erblicken wir einen Helden, seiner Stärke beraubt und in Schmach und Elend gestürzt, weil er, seiner Sendung und seines Heldenthums vergessend, lockender Verführung sich hingab; aber ihre Bande zerreissend und durch Leiden geläutert, besiegt er seine und seines Volkes Feinde noch im Tode. Im *Saul* erscheint ein König und Held, der mit dem Vertrauen auf Gott zugleich den Glauben an sich und die Menschheit verloren hat, deshalb den finstern Mächten der Schwermuth anheimfällt, der Zauberei sich ergiebt, und endlich seinen Abfall von sich, Gott und der Menschheit durch feigen Selbstmord besiegelt. In jenem von ihm als Jüngling zu Rom 1708 verfassten Oratorium *Sieg der Zeit und Wahrheit*, dessen Bearbeitung auch den Schluss seines thatenreichen Lebens machte, tragen Zeit, Wahrheit und Weisheit den Sieg über Jugendlust, Schönheit und Vergnügen davon[16]). Und ein seiner Natur ganz besonders zusagen-

16) „Unter den vielen persönlichen Bezügen der Händel'schen Muse, die so unmittelbar zum Herzen sprechen, ist dieser nicht der geringste, dass das idealste und reinste Werk aus seiner Jugend auch der Schlussstein seiner grossen Kunstthaten werden sollte. Er arbeitete zu allerletzt daran, in den wenigen lichten

der und mit besonderer Vorliebe in seinen Oratorien von ihm gepflegter Gegenstand der Kunstdarstellung ist die, in der Bibel so häufig und unter so mannigfach verschiedenen Umständen wiederkehrende Erlösung eines getreuen Volkes aus der Knechtschaft seiner Feinde und die Hinführung desselben zur Freiheit und zum Frieden, durch die, meist in einem auserwählten Helden sich offenbarende Hand Gottes. Dieser Grundgedanke zieht sich durch die Oratorien *Josua*, *Jephtha*, *Judas Maccabäus*, *Deborah*, *Israel* u. a., seine höchste und bedeutsamste künstlerische Erfüllung hat er gefunden im *Messias*, als der Verherrlichung der an der gesammten Menschheit vollzogenen Befreiungs- und Erlösungsthat des Sohnes Gottes.

Solche grosse Aufgaben künstlerisch zu gestalten, trug Händel die umfassendste Fähigkeit in sich. Er besass die aus tiefem Verständniss der heiligen Geschichte entspringende ächte Religiosität, den grossen historischen Geist und die freie Objectivität, welche Eigenschaften ihn ermächtigten, jeden Charakter, jedes Ereigniss und jede Sachlage in ihrem innersten Wesen und in ihrer Beziehung auf das Allgemeine zu erfassen. Kein Künstler hat mehr als er vermocht, die tiefste Bedeutsamkeit mit Allgemeinverständlichkeit zu verbinden, seine Kunst ist im höchsten Sinne populär und volksmässig; sein *Judas Maccabäus*, *Samson*, *Josua*, *Israel* sind Schöpfungen von unvergänglicher Wahrheit; sein *Messias* ist, unabhängig von pietistischer, rationalistischer, orthodoxer oder sonstiger zeitlicher Anschauung der göttlichen Dinge, dem reinen Urquell des Evangeliums selbst entsprungen, und wird daher über allen Wechsel der Zeitstimmungen hinaus seine Bedeutung behalten. Erhabenheit und Allgemeingültigkeit sind wesentliche Grundzüge des Händelschen Oratoriums[17]). Die Formen des Sologesanges (Arie, Recitativ) nahm er von der Oper herüber, nnd unter seinen Arien finden sich Stücke allerersten Ranges; dennoch ist nicht zu leugnen, dass wenn Händel jemals in Manier verfiel und den Forderungen seiner Zeit sich fügte, dies nur hie und da in seinen Arien geschehen ist. Wiewohl deren nicht viele sich würden beibringen lassen, in denen nicht wenigstens einige Züge bekunden,

Augenblicken, die die Tage seiner Blindheit erhellten, bis in sein 72stes Jahr nnd führte es auf im 73sten, 1757.“ Chrysander I, 222.

17) Versuche einer näheren Kennzeichnung seiner Gattung und seines Stiles s. in den Elementen der Musik, Leipzig 1862 S. 346 f., und im Lexikon, Heidelberg 1865, Art. Oratorium, woraus hie und da einiges hier vorkommt.

dass er über den Ansprüchen der Zeit und Umstände auch da stand, wo er ihnen Rechnung trug. In der Blütheperiode des Kunstgesanges erscheint es aber nur natürlich, dass er seinen Sängern Gelegenheit bot, ihre Kräfte zu entfalten, wenngleich er sich ihnen niemals untergeordnet hat. Durch die Grosse Arie der Oper war man an die breite Anlage gewöhnt, und der Coloraturgesang stand überall in vollster Pracht; doch zeigt sich Händel's Arienform vielgestaltig und frei, er hat sich nie an eine bestimmte Form gebunden, niemals ein Dacapo angebracht, wo der Sinn es nicht forderte oder zuliess, sondern auch die Form seiner Arien stets nach der Beschaffenheit des Inhaltes modificirt. Und zum Gebrauche der Coloratur lässt er nur sehr selten auch da sich verleiten, wo sie blos äusserer Schmuck und nicht durch den Sinn gerechtfertigt ist; in der Regel dient sie ihm nur, um dem Hauptbegriffsworte des Satzes einen sinngemässen Nachdruck zu geben, den Ausdruck und die Bildlichkeit des Gesanges zu verstärken und ihn charakteristisch zu färben; wie man denn sowohl unter seinen Arien, neben stark colorirten, Muster von grösster Einfachheit findet, als auch ganze Werke, worin kaum ein einziger colorirter Sologesang vorkommt. Sind z. B. manche Arien im *Judas Maccabäus* ziemlich stark colorirt, so lassen auch das durch dieses ganze Werk pulsirende rasche Leben und die Alle beherrschenden stark erregten Empfindungen, einen glänzenden und lebhaft bewegten Gesangstil durchaus natürlich und kunstmässig erscheinen.

Grossen Einfluss auf das ganze Gepräge des Oratoriums musste das Verbot üben, welches der Londoner Bischof Dr. Gibson gegen die Aufführung von Oratorien auf der Bühne[18]) aussprach. Ohne durch die sichtbare Darstellung unterstützt zu werden, hat die Musik nun um so mehr die Aufgabe, allen ihren Gebilden die

18) Nämlich nach Art der Oper mit Action; das Theater blieb zwar der ständige Schauplatz für Händel's Oratorien, doch nur im Sinne eines Concertsaales. Sein erstes Oratorium *Esther* vom Jahre 1720 hatte er mit der Bestimmung für scenische Darstellung gesetzt, und noch 1732 wurde es von den königlichen Capellknaben im Hause ihres Meisters Bernard Gates mit Action aufgeführt; der Chor, aus Sängern der königlichen Capelle und Westminsterabtei bestehend, war nach Art der Alten zwischen der Bühne und dem Orchester aufgestellt. Nachher wurde es von eben denselben Sängern im Gasthause „Krone und Anker,“ dem Versammlungsorte der Akademie für alte Musik, wiederholt und dann, wie im nächsten Jahre auch *Deborah*, auf das Theater am Heumarkt gebracht; doch fand keine Action dabei statt. Vgl. Burney, a. a. O. XXXIII; Winterfeld, Evangel. Kirchenges. III, 170; Chrysander II, 274.

höchstmögliche Plastik, Schärfe und Deutlichkeit zu verleihen, damit das ganze Kunstwerk den Schein des vollen Lebens und der unmittelbaren Gegenwart für unsere Vorstellung und unser Gefühl gewinne, so dass wir das Fehlen sichtbarer Darstellung garnicht als Mangel empfinden.[19]) Dies gilt sowohl von den Einzelgesängen als auch ganz besonders von den Chören. Die musikalische Charakterzeichnung und Individualisirung der einzelnen Personen hat im Oratorium einen weiten Spielraum: So schildert uns Händel im Jephtha den durch ein ernstes Leben gereiften, sich selbst und dem Herrn unbeugsam treuen Helden; im Judas Maccabäus den feurigen, muthvollen, nicht minder aber besonnenen und menschlich gesinnten Jüngling; in der Theodora die schwärmerische und der edelsten Aufopferung fähige Jungfrau; in der Delila die verlockende Sirene; Samson zeigt überall, in der Klage und Reue, in der Abweisung der Verführerin, im Moment des auflodernden Mannesmuthes, und im ernsten Entschluss seinen Feinden die Ohnmacht ihres Götzen zu beweisen, die durch Unglück geläuterte Gesinnung eines Helden — kein Zug von weibischem Jammer oder wild ausbrechender Leidenschaft stört das durchaus harmonische Charakterbild, während Harapha schon in seinem ersten Gesange „Nein solch ein Kampf" den eitlen Prahler verräth. Micah ist überall der lebhaft empfindende Jüngling, Manoah der weise maassvolle Tröster — fürwahr, die Kunst der musikalischen Charaktergestaltung ist nicht erst von Gluck und Mozart erfunden, sondern schon Händel ist ihrer im höchsten Grade mächtig gewesen. Doch ist sie in der Oper eine andere als im Oratorium: Hier, im Oratorium, wird sie nicht durch die reale körperliche Gegenwart der Person unterstützt, ferner dämpft die Erhabenheit der biblischen Stoffe den Ausdruck der Leidenschaft ab, wie auch die sagenhafte Dämmerung, mit welcher die weite geschichtliche Ferne die biblischen Gestalten umschleiert, manche subjective Besonderheiten verhüllt. Die Gestalten des Oratoriums sind mehr grosse und allgemeine Charaktertypen, sie und die Ereignisse erscheinen nur in grossen Contouren, was hervorragend an

19) Ja, die sichtbare Darstellung, und würde sie auch durch die grössten Bühnenkünstler und durch den umfänglichsten Theaterchor vollzogen, würde doch immerhin kleinlich bleiben im Vergleiche zur Erhabenheit der biblischen Gestalten und zur Gesammtheit ganzer Völker, welche in Trauer- und Bussgesängen, in Anbetungs-, Lob- und Feierchören ihre tiefinnerliche Mitbetheiligung an den Ereignissen im Oratorium kundgeben. Weder Dichtung noch sichtbare Darstellung vermögen hier der Macht der Tonkunst gleichzukommen und ihre Unmittelbarkeit der Wirkungen auf Gefühl und Phantasie zu erreichen.

ihnen ist, wird noch mächtiger, indem die untergeordneten Züge verschwinden. Aber was sie am Detail der Individualisirung verlieren, gewinnen sie an Allgemeingültigkeit, wie denn Händel's Samson, Judas, Susanna etc. Charaktertypen wahrer Menschlichkeit von so reiner und starker Prägung sind, dass ihre Volksthümlichkeit niemals vergehen kann. Doch nicht in allen Oratorien Händels treten wirkliche Personen auf, seine beiden grössten, *Messias* und *Israel*, haben nicht einmal eine zusammenhängende Handlung, sondern bestehen aus einer Reihe von Bildern, welche durch eine Grundidee innerlich mit einander verknüpft sind: Die Musik verleiht ihnen die feste Kunstgestalt, wodurch sie für unser inneres Schauen die Gegenwart, und in ihrer Verbindung, Gruppirung und Wechselwirkung die dramatische Unmittelbarkeit eines wirklichen Herganges gewinnen. Im *Messias* giebt es keine Personen, nur Stimmen, als Ausdruck der Gesammtempfindungen der Christenheit und Organe der Geschichte; denn die reale Persönlichkeit, welche allem was sie empfindet, denkt und vollführt, den Stempel individueller Begrenzung und Besonderheit aufprägt, musste zu eng erscheinen, wo es um Darstellung der grössten und allgemeingültigsten Thatsache der Menschheitsgeschichte sich handelt. Im *Israel* ist ganz sinngemäss der Chor Hauptfactor, denn die einzelne Person verschwindet gänzlich einem so übergewaltigen Gottesgericht und Völkerschicksale gegenüber. Zwar treten einzelne Stimmen aus der Gesammtmasse heraus, doch sind es keine Charaktere, sondern nur namenlose Organe der das ganze Volk beherrschenden Empfindungen, mit Ausnahme der Mirjam, Mosis Schwester; aber auch diese ist Prophetin, Verkündigerin einer höheren Idee. Kein Held tritt auf, Gott selbst ist der Held und der Chor Verkündiger seiner Thaten und die Stimme der Geschichte. Dieser, der Chor, als Vertreter allgemeiner Gefühle und Ideen, bildet überhaupt den eigentlichen Schwerpunkt des Händelschen Oratoriums. Der Bedeutung nach ähnlich dem Chore der antiken Tragödie und ihm weit näher stehend als der Opernchor, ist er das Organ der höchsten sittlichen und religiösen Ideen, die Stimme Gottes, der Geschichte, der Natur, des Volkes, und sein eigentlicher Schöpfer ist Händel; Heinrich Schütz bahnte zwar die ersten Wege zum Ziele, erblickte dieses selbst aber nur von ferne. Händels Oratorienchor aber ist das denkbar Kunstfreiste, an äusserer Form und innerer Durchbildung stets lediglich nur durch den Inhalt und Gegenstand der Darstellung bedingt; daher auch seine unglaubliche Vielgestaltigkeit. Denn bald legt er sich breit und mächtig aus, bald greift er in festen knappen Umrissen in die

Handlung ein, erscheint in kunstreich gebundenem Stil an Altkirchliches anklingend, erschüttert die Gemüther durch die unerhörte Macht seines harmonischen Gesammtklanges, bekundet die starke innere Erregtheit und das wechselnde Pathos durch rhapsodische Gestaltung und recitirenden Ausdruck, oder entrollt in schildernder Malerei ein lebendiges Bild des darzustellenden Ereignisses vor unseren Augen. Nur eine so unumschränkte Herrschaft über alle Ausdrucksmittel und eine so eminente Bildkraft, wie Händel sie besass, konnte es wagen, einen solchen Coloss wie der *Israel* in der Hauptsache fast nur aus Chören aufzuthürmen; ein gewaltiges Chorbild folgt auf das andere: Wir sehen darin das geknechtete Volk Gottes, aus hartem Frohndienst zum Himmel schreiend; wir sehen die furchtbaren Plagen über Aegypten kommen, die Ströme sich in Blut verwandeln, die Schwärme des Ungeziefers daher wimmeln, Wolken von heranrauschenden Heuschrecken die Luft verfinstern, Hagel und Feuer vom Himmel was noch übrig blieb verzehren, in dunkeln schweren Akkorden dicke Finsterniss sich herniedersenken; wir vernehmen die Schwertschläge des alle Erstgeburt Aegyptens vertilgenden Racheengels, schauen den Herrn wie er sein Volk durch das Meer sicher hindurchführt und wie die aufgethürmten Wasserberge den nachstürmenden Feind begraben. Dann feiert das Volk in erhabenen Lobgesängen den Erlöser Israels, wie er Ross und Reiter ins Meer gestürzt hat und nun die Tiefe alle Helden Pharao's deckt, wie vor seines Mundes Hauch die Wasser sich zertheilten, wie er die Rechte ausstreckte und das Grab alle Feinde verschlang, und wie er glanzvoll thront in Heiligkeit, ewig, schrecklich, herrlich und wunderthätig — alles in mächtigen Chören, meist Doppelchören.[20]) Und auch da, wo Händel im Einzelnen oder Grossen wirklich durch Töne malt, die sinnliche Erscheinnungsform des Gegenstandes oder Ereignisses zur Grundlage seiner Tondarstellung nimmt, bleibt seine Malerei doch immer musikalisch; seine Meisterhand verlieh dem Tone Macht über jede Erscheinung der inneren und äusseren Natur und zog diese in ihren Bereich, ohne die natur- und kunstgemässen Grenzen der Musik zu überschreiten. Beispiele dafür sind die Schilderungen der Naturereignisse im Israel: die bleischweren Akkorde, welche die undurchdringliche Finsterniss malen, mit der allmäligen Auflösung des Chores in einzelne recitirende, in den tiefen dunkeln Harmonien der Begleitung gleich als

20) Vgl. auch die schöne allseitige Erklärung dieses Werkes bei Chrysander, Händel III, 59—103.

wie in der Irre finsterer Nacht sich zerstreuende Stimmen; das Gewimmel der Fliegen und Mücken, der zerschmetternde Hagelsturm — alles das ist so bildlich wahr wie musikalisch bedeutend, selbständig und schön. Und gegenüber solchen Bildern des Grauens, des Jammers, des Triumphes und der erhabensten religiösen Begeisterung fragt man sich: Woher nimmt ein Künstler, der mit so tief ernsten Dingen sich trägt, die Anmuth, zierliche Malerei und den glänzenden Farbenschmuck, womit so manche seiner Tongebilde prangen; oder die frohen Klänge, welche so oft zum Ausdrucke höchster und reinster Glückseligkeit ihm sich fügen? Die eng begrenzte Subjectivität unserer heutigen Musikproduction, welche stets nur ihren Gegenstand auf sich, nicht aber sich auf den Gegenstand zu beziehen vermag, wird die Antwort darauf freilich schuldig bleiben.

Bei solcher Begabung, auch dem Verschiedenartigsten sich zu identificiren, sobald es nur poesievoll und edel erscheint, darf es uns nicht Wunder nehmen, Händel auch einmal als Romantiker in Flur und Wald wiederzufinden, wie in dem Hirtenspiel *Acis und Galatea* um 1720. Den Anfang macht ein Chor der Nymphen und Schäfer zum Preise der ländlichen Fluren, während Galatea der Sehnsucht nach ihrem Geliebten, Acis, sich hingiebt. Dieser sucht sie gleichfalls, trotz des Schäfers Damon Warnung, er möge diese Liebe fliehen, durch die ihm Verderben drohe. Das Paar findet sich und der Chor feiert ihre Schönheit und gemeinsame Glückseligkeit. Im ganzen ersten Act ist alles Freude, Sehnsucht, Liebe und Liebesglück, aber zu Anfang des zweiten naht das Ungeheuer Polyphem; ahnende Trauer um das Geschick der Liebenden und Furcht vor jenem bezeigen die Genossen des Paares in einem an Form und Ausdruck vortrefflichen Chore mit einem Gegenthema, welches das Herannahen der Schreckensgestalt bezeichnet. Unterdessen kommt Polyphem, mit Toben und Schelten auf den schmächtigen Gott Amor, der ihm das Herz verwundet hat, angestapft und bietet der Galatea in lächerlichen Tiraden einen Platz in seinem Herzen an, wird aber, ungeachtet er sich Zeus gleichstellt, ruhig abgewiesen. Die Gestalt des Polyphem ist musikalisch mit ersichtlicher Vorliebe gezeichnet, die Mischung von Schrecklichem und Lächerlichem in ihr von grosser Wirkung. Er singt eine vor Wuth funkensprühende Arie „treffe Fluch dies Liebesschmachten“, deren Komik durch die vor Zorn bebende Bewegung in punktirten Achteln, sowie durch einen leisen Anflug von Sentimentalität noch grotesker wird. Damon's Ermahnungen, sich liebenswürdiger zu betragen, ungeachtet, erreicht sein Rachedurst die höchste Höhe, weil die Liebenden ihn garnicht beachten, sondern in ihren gegenseitigen

Betheuerungen ruhig fortfahren. Doch unterbricht er dies verhasste Liebesschmachten, dessen Gegenstand er doch nun einmal nicht sein soll, indem er den Acis durch einen Felsblock tödtet. Ein Klaggesang der Galatea und ihrer Nymphen schliesst die Scene wahrhaft rührend ab; auf den Rath des Chores aber verwandelt sie ihren Geliebten in einen Quell und tröstet sich damit, ihn so doch unsterblich zu wissen, auch wenn er ihr nicht angehören kann. Der ganze sagenhafte sonnig romantische Hintergrund des Flur- und Waldlebens, auf dem in idyllischer Harmlosigkeit Hirten und Nymphen ihr Wesen treiben; das zärtliche Liebespaar, dem etwas von Schmetterling und Blume eigen ist und dessen kurzes Glück so bald zerstört wird durch den unheimlichen Spuk, den man belachen könnte, wenn er nicht so fürchterlich wäre; der Tod des Acis, durch welchen die treue Liebe idealisirt wird — denn er wird unsterblich, weil er ihr sein irdisches Dasein geopfert hat —, alle diese mannigfaltigen Elemente boten Händel reichen Stoff zu einem Tongemälde von feinen Contouren und lebhaften frischen Farben.

Dass Händel in seinen Oratorien stets ein einheitliches, zusammenhängendes Ganzes, nicht blos ein Conglomerat von Arien und Chören gegeben hat, ist kaum jemals bezweifelt worden, wenn nicht etwa von dem seligen Mosel, der ein Werk zerriss, um die Stücke einem andern aufzuheften, wo sie nicht hingehören, mithin sogleich zwei auf einmal zu entstellen. Wie aber Händel jedem seiner Oratorien neben der Charakteristik im Einzelnen auch eine bestimmte Gesammtstimmung und historische Färbung zu verleihen wusste, wird man leicht erkennen, wenn man, ohne weit zu suchen, beliebige derselben gegen einander hält; z. B. den *Jephtha* und den *Judas Maccabäus*, welche sonst in wesentlichen Theilen einander sogar ziemlich ähnlich sind: In beiden Werken ist Freiheit und Friede Ziel und endlicher Lohn harter Kämpfe; aber im *Jephtha* bleibt auch nach dem Siege der Jubel gebunden durch die, selbst in seiner gemilderten Auffassung bei Händel immerhin noch schwere und mindestens das Glück der beiden Liebenden zerstörende Opferung oder Weihung der Tochter Jephtha's. Ueber das ganze Werk ist ein tief ernstes und dunkles, von lichten, freudevolleren Tönen nur vorübergehend durchbrochenes Colorit ausgegossen. Auch im *Judas Maccabäus* erblicken wir zu Anfang ein durch die Last fremder Knechtschaft und den Verlust seines Führers in tiefste Trauer versenktes Volk; aber das ganze Bild klärt sich mehr und mehr, bis alle Schatten gewichen sind und der helle Morgen einer beglückten Zukunft alles umglänzt. Alles ist stark gefärbt, Trauer

und Freude; die Uebergänge sind stets rasch und kräftig, doch wohlvermittelt. Der Alle beherrschende Freiheitsdrang treibt zu Ausbrüchen des tiefsten Jammers, der muthvollsten Begeisterung, des höchsten Triumphes, überall rasches, stark pulsirendes Leben — es ist überflüssig, noch ausdrücklich zu sagen, was schliesslich auch von jedem Kunstsinnigen empfunden wird: dass Händel, wie auch jeder andere wahrhafte Meister, stets nach einem wohl durchdachten Plan verfuhr und auch nicht die kleinste Einzelnheit bei ihm Zufälligkeit oder Aeusserlichkeit ist. Um wie viel weniger die Gesammtgestalt seiner Werke. Als solch einen Organismus aber soll man sie auch begreifen, um nicht einen Augenblick im Unklaren zu bleiben über den Werth von Instrumentirungen und Bearbeitungen, womit man den Werken älterer Meister so gerne mitleidig aufhelfen zu müssen glaubt.

Wenigstens bei einem Oratorium Händel's wollen wir einen Augenblick verweilen, um es als Ganzes zu betrachten und an seine Schilderung noch einige allgemeine Bemerkungen über das Schaffen unseres Meisters zu knüpfen. Da gerade eben vom *Judas Maccabäus* gesprochen worden ist, möge dieser es sein. [21])

Keine auch noch so reiche Sprache vermag dem Zustande tiefster Traurigkeit, in welchen zu Anfang dieses Werkes das Volk der Juden durch die Last fremder Tyrannei und den Verlust seines alten Führers versenkt erscheint, einen so unmittelbaren und tiefgreifenden Ausdruck zu verleihen, wie die Musik Händel's, welche sogleich durch die ersten Akkorde des Anfangschores, Gefühl und Vorstellung des Hörers recht mitten in die Sache hinein versetzt, ihn zum unmittelbaren Theilhaber an dem Hergange macht. „Klagt, ihr gebeugten Kinder“ singt der Chor in gehaltenen trauervollen Tönen; „der Retter ist nicht mehr“ ruft in kurzen, wie vom Schmerz unterbrochenen Sätzen eine Stimme der andern zu. Zwei Stimmen aus dem Volke stellen Betrachtungen an über die Macht des Schicksals, der auch der Stärkste und Edelste sich beugen muss, und vor der nun auch die Blüthe Zions dahingesunken ist, worauf der Chor wiederum in gemeinsame, durch jene Betrachtung jedoch schon etwas gemilderte Klagen um den Dahingeschiedenen ausbricht und die erste Scene abschliesst.

Schwerlich dürfte es etwas Ergreifenderes geben als die Musik in

21) Erläuternde und manches Schöne enthaltende Hinweisungen auf dieses Werk haben wir schon von Joh. Friedr. Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden, Frankfurt und Leipzig 1774—76, I, 88—101; und Winterfeld, Evangel. Kirchengesang III, 171.

dieser Trauerscene, aber auch kaum etwas Einfacheres und Maassvolleres. Jederzeit Maass zu halten verstand Händel wie nicht leicht ein Künstler vor oder nach ihm in höherem Grade es verstanden hat. Gesunde Mannhaftigkeit und entwickelter Schönheitssinn bewahrten ihn vor jeder Ueberschwänglichkeit der Empfindungen und Herzensergiessungen, sowie vor Ueberschreitung der Grenzen des Wahren und Schönen überhaupt. Auch wo er die stärksten Empfindungen und heftigsten Erregungen schildert, bleibt er fern von aller Gewaltsamkeit und unedler Leidenschaft, die Ausbrüche des tiefsten Kummers, der Kampfbegeisterung und des Triumphes, woran dies Werk so reich ist, halten sich doch jederzeit in den Grenzen des Kunstmässigen. Der junge Held Judas ist der Träger dieser in aller Stärke doch milden Gesinnung. Ebenso besonnen, warm und menschlich als muthvoll, stark und tapfer, feiert er mit dem froh ihn empfangenden Volke die Freiheit in hehren Preisgesängen, „und nichts Angenehmeres und Süsseres lässt sich denken,“ schreibt J. F. Reichardt nach einer berliner Aufführung, „als der Gesang von folgender Arie ist, die erst einfach, hernach aber zweistimmig gesungen wird: ‚Komm, süsse Freiheit, Himmlische‘ etc. Diesen Gesang hat nur ein Mann machen können, der wie Händel, das Glück der Freiheit in seinem ganzen Umfange, und mit seinem wärmsten Gefühle empfunden hat. Diese Schilderung der Freiheit musste nun nothwendig bei dem umstehenden Volke eine brennende Begierde danach erwecken, und diese bricht in den gewaltigsten Tönen, in Harmonien, deren Wirkung alle Beschreibung übertrifft mit dem folgenden Chor aus: ‚Du Held, o mach uns frei, von unsrer Feinde Tyrannei‘. Man denke sich zu diesen Zeilen den allerstärksten Ausdruck, den Gesang und Harmonie hervor zu bringen nur irgend im Stande sind, und stelle sich die Wirkung vor, die dieser Chor auf das Herz des Zuhörers macht, welches, durch die Zärtlichkeit des vorigen Gesanges noch ganz erweicht, nun auf einmal mit solcher Gewalt überfallen wird.“

Aber so mächtig der Drang aller, das hohe Gut der Freiheit zu besitzen, auch ist, so soll doch kein Blutdurst, kein Eigennutz oder bloss ehrsüchtiger Trieb den Kampf um dasselbe und die Ehre Gottes beflecken — nur Freiheit und Friede oder edler Tod soll der Kampfpreis sein. Der Chor in welchem das Volk dieser Gesinnung Ausdruck verleiht, ist ein ächt Händel'sches Stück: die Anfangsworte „Hör' uns o Herr, der Gnade Gott“ erscheinen ernst, ruhig aber eindringlich, alterthümlich anklingend; dann „Gewähr' uns Freiheit oder edlen Tod“ immer mehr und mehr belebt, höchst entschlossen und fest, doch ohne alle Spur von tobender Leidenschaftlichkeit und Freiheitsknalleffecten, womit Componisten unserer Tage ihre Stärke und Hochsinnigkeit zu documentiren sicher nicht unterlassen würden.

Darauf wird die Schlacht geschlagen, die Hand des Herrn ist mit Judas und seinem Volke; der berühmte Chor „Fall war sein Loos" schildert den Sturz des übermüthigen Feindes auf eine ebenso treffende Art wie durch die einfachsten Mittel.

Es wird niemand bestreiten wollen, dass nicht auch die bedeutendsten Künstler ihre Momente haben, in denen sie weniger gross für alle Zeiten erscheinen, und dass solches nicht auch bei Händel der Fall wäre. Entweder bot ihm dann der Text nichts Anregendes, oder er musste mancherlei Umständen Rechnung tragen; oder es kommt auch wohl vor, dass er, bei der Massenhaftigkeit seiner Production, in solchen Partien seiner Werke, welche von minderer Bedeutung für das Ganze sind, seinen Genius etwas ruhen lässt, um Kraft für einen neuen Aufschwung zu sammeln. Hingegen ist nicht minder gewiss, dass er da, wo es um Grösseres sich handelt, niemals einen unbedeutenden Tongedanken, weder im Gesange noch in der Begleitung, verarbeitet hat. Und an Gediegenheit des Tonsatzes steht er den Gediegensten seiner und anderer Zeiten nicht nach; wiewohl manche Stücke von Bach und anderen Meistern mehr Kunst des Contrapunkts zeigen, war doch Händel derselben in kaum geringerem Grade mächtig, nur dass seine Gelehrsamkeit in der Regel in so einfachem Gewande einhergeht, dass ein Hörer, der in solchen Dingen kein Wissen hat, sie garnicht erkennt. „In der Gewalt, der Massenhaftigkeit, der siegenden weithinstrahlenden Grösse des Chores aber hat ihn niemand erreicht. In ihm vollendete sich die Macht des Chores, die Gewalt dieser Kunstform trat in seinen Werken in die Erscheinung; und es erklärt sich überaus leicht, wie begeisterte kunstsinnige Hörer in der innern Unendlichkeit und Grösse dieser Chöre, bei aller ihrer harmonisch-melodischen Einfachheit, sich der Enge der Gegenwart enthoben und unter die Gestalten der Geschichte sich versetzt fühlen konnten." [22]) Und stets ist Händel da am grössten, wo er am einfachsten ist, nur muss unser moderner, durch starkes Auftragen von Farben und Ueberladung mit Pathos verwöhnter Sinn erst wieder zu dieser ächten Einfachheit sich zurückfinden, um das hinter solcher Anspruchslosigkeit der Erscheinung pulsirende warme Leben zu erkennen. Auch im stärksten Ausdrucke und bei aller Anschaulichkeit und Naturwahrheit bleibt Händel's Tongestaltung doch frei von allem Materialismus, verlässt niemals das ideale Gebiet der Kunst. Wo er durch das Wort sich angeregt sieht, findet er stets ein treffendes Tonbild, welches durch die Art der Declamation und der melodischen und rhythmischen Bewegung, eine lebhafte Empfindung von dem was der Text sagt, in unserer Vorstellung erweckt.

22) Chrysander, Ueber das Oratorium, Schwerin 1853, S. 49.

Auch seine einfachsten Themen und Melodien zeigen in der Regel diese Unmittelbarkeit des Tonausdrucks, wobei man aber nicht etwa an die materialistische Sprachmelodik der Zukunftsmusiker zu denken hat, nach welcher die Melodie nur ein Ausfluss der Sprache, nur eine potenzirte Wortdeclamation sein soll, infolge dessen dann auch das Wort in der Regel die Herrschaft über den Geist gewinnt. Der Vocalcomponist aber soll den Gesammtinhalt des Redesatzes und Textes in sich aufnehmen und in ein analoges Tonbild umgesetzt wieder herausstellen, wobei die Musik im Gesange, wenngleich durch den Text angeregt, doch eben so freie und selbständige Kunstgestaltung bleibt wie in der Instrumentalmusik. Das ist bei Händel, Bach, überhaupt bei allen ächten Vocalmeistern auch wirklich der Fall, und, um zu unserm Chor im Judas Maccabäus wieder zurückzukehren: die Worte „Fall war sein Loos" hätten nicht anschaulicher, präciser und einfacher gegeben werden können, als durch die aus nur vier Tönen bestehende, von der Octav zum Grundton durch die Untersext und Quart jäh herabstürzende Tongruppe, zu welcher dann noch in den Instrumenten eine springende Sechszehntheilfigur sich gesellt, die Unruhe, Hast und Rapidität der ganzen Bewegung beschleunigend.[23])

Und wie wohlthuend wirkt nun auf dieses düstre Bild vom Sturze der Feinde Jehova's, der folgende fünfstimmige, durch ein Duett eingeleitete Chor: „Zion hebt ihr Haupt empor, singt zur Harf' im Jubelchor". Mild und feierlich erscheint er in seinem Farbenreichthum, seiner Klangfülle und schönen biegsamen Melodik, gleich als wie ein Bild der Segnungen des lange ersehnten Friedens — und doch soll Händel diesen dem Werke von ihm selbst erst später eingefügten Satz, bereits hoch in Jahren und völlig erblindet, seinem Amanuensis Smith in die Feder dictirt haben, wie Burney nach ihm für zuverlässig geltenden Mittheilungen erzählt.[24]) Verhält sich dies so, und es ist kein Grund daran zu zweifeln, dann ist die Composition dieses versöhnungs- und weihevollen Friedensgesanges nach so vielen Jahren

23) Findet man in unsern älteren Ausgaben von Händel's Oratorien mit deutschem Text wohl hie und da ein Tonbild, welches auf die Worte nicht recht zu passen scheint, so wird in den meisten Fällen gewiss nicht Händel, sondern der deutsche Uebersetzer die Schuld daran tragen. So hat z. B. der sonst vortreffliche Uebersetzer des *Judas Maccabäus*, der Professor Eschenburg, dem zweiten Motiv des Chores „Fall war sein Loos" die Worte „Und mit ihm sank sein Trotz und frecher Spott" untergelegt, und auf diesen Satz passt die Melodie allerdings nicht. Nach dem Orginal aber heisst es ungefähr „Wo Judas streitbar führt sein Recht" oder „Wo Judas schwingt sein Schwert des Rechts", und zu diesen Worten wird man auch Händel's Tonbild charakteristischer und bezeichnender finden.

24) Nachricht von Händel's Lebensumständen XL.

schwerer Kämpfe, für Händels Menschen- und Künstlernatur kaum weniger bezeichnend, als jene Bearbeitung seines Jugendwerkes *Sieg der Zeit und Wahrheit.*

Aber der Kampf ist noch nicht zu Ende, das Volk wird aus seiner Glückseligkeit und dem geträumten Genuss der eben erst errungenen Freiheit, durch Nachricht vom Anzuge eines neuen Feindes aufgeschreckt. Es bricht wiederum in Klagen aus um das Geschick Israels, welches vom kaum eingenommenen Sitze der Freuden wieder in des Jammers Grab gestürzt werden soll. Der auch hier aus einer Arie sich entfaltende Chor „Du sinkst, ach armes Israel“ ist von hoher Schönheit und erschütterndem Ausdruck. Doch Judas, schnell entschlossen, reisst sein Volk empor aus diesem Zustande weichlicher Trauer durch muthvolle Anfeuerung zu erneutem Streiten, „mit Tönen“ (um noch einmal mit Reichardt zu sprechen) „welche alle Seelen, die sie vernehmen, bereit und ungeduldig machen ihm zu folgen: ‚blast die Trommet, erhebt ein Feldgeschrei‘! darauf ruft das ganze Volk mit wildem Ungestüm diese vortrefflichen Verse: ‚Uns weckt der schrecklich süsse Schall; Wir folgen dir zum Siege! — Wärs zum Fall: Wie schön, o Freiheit, ist für dich der Fall‘! Aus der letzten Zeile schreit die heisseste Begierde des Volkes, für die Freiheit zu fallen. Das ist Ausdruck! Kein Wunder, wenn die Engländer, ebenso heissgierig für ihre Freiheit zu fallen, einen Abgott aus Händeln gemacht hätten“! In der Arie des Simon „Mit frommer Brust, so fromm als tapfer“ giebt die erhabenste Zuversicht, die auch dem Furchtsamsten Muth einflössen muss, sich kund. Doch sind Tempel und Altar noch vom Gräuel fremden Götzendienstes entweiht, wovon sie erst gereinigt werden müssen, bevor der Herr dem Volke dauernden Frieden verleihen soll. Eine ungemeine dramatische Belebtheit zeigt nun der folgende, wieder aus einem Duett sich entfaltende Chor, in welchem das Volk seinen Abscheu gegen den Götzendienst und seine Treue gegen Jehova bekundet. Der erste Theil dieses Chores, zu den Worten „Noch niemals beugten wir das Knie vor stummem Holz und taubem Stein“, in Cmoll stehend, ist in seiner raschen gleichmässigen Bewegung in Achtelnoten, auf deren jede eine Silbe gesprochen wird, ein lebhaftes Bild heftigster Aufregung und Entrüstung, bis alle Stimmen, wie durch einen gemeinsamen Gedanken beseelt, auf einmal mit fester machtvoller Durharmonie in die Worte „Wir opfern Gott und Gott allein“ ausbrechen. Während dann einzelne Stimmen diesen Satz als Cantus firmus ruhig und bestimmt festhalten, setzt sich in weiterfigurirenden anderen Stimmen die heftige Erregtheit noch immer fort, bis sie gegen Ende des Chores hin sich beruhigt und das gesammte Volk in festen starken Akkorden nochmals die völlige Einhelligkeit seiner Gesinnung, nur Gott allein zu dienen, bekundet. Damit geht

das Volk zum Opfer und das Heer zur Schlacht. Auch der neue Feind wird niedergeworfen, siegreich kehrt Judas zurück und Jünglinge, Jungfrauen und Volk empfangen ihn mit dem unsterblichen „Seht, er kommt mit Preis gekrönt“, welches Händel, wie durch die deutsche Händelausgabe bekannt geworden, ursprünglich für den *Josua* geschrieben, später aber auch dem *Judas* eingefügt hat. Ein Gesandter Roms bringt Schutz und Freundschaftsbündniss des Senats, sanfte versöhnende Bilder eines nunmehr dauernden Friedens vertilgen auch die letzten Spuren von Knechtschaft und Kampf, das Volk feiert seinen Fürsten und fordert die himmlischen Heerschaaren auf, mit ihm vereint dem höchsten Freiheits- und Friedensspender ein Halleluja darzubringen. „Wer könnte es wagen“, sagt Winterfeld mit feinem Verständniss, „ein Bild wie dieses durch den Flitterprunk der Bühne, durch die kleinliche Erscheinung vielleicht eines Hundert von Menschen, die ein Volk vorstellen sollen, vor die Anschauung zu bringen? Besser, dass unsere Augen nicht sehen, dass wir nicht mehre Künste aufrufen, im Vereine dasjenige zu leisten, das, wenn es mit allen Sinnen erfasst werden soll, diesen niemals genügend und zu Danke entgegengebracht werden kann! Dass die Macht der Töne allein es vermöge, dass durch sie dem inneren Sinne das grossartige Bild hervorgerufen werde, frei von allen kleinlichen Mängeln der äusseren Erscheinung: das hat der grosse Meister uns gelehrt und darin beruht seine Bedeutung für alle Zeiten“.[25])

Dass schliesslich auch das Instrumentenspiel im Oratorium Händels eine wichtige Stellung einnehmen musste, liegt in der Sache. Seine Aufgabe ist Vervollständigung des Tonbildes durch Ergänzung dessen, was die Singstimmen unerledigt lassen mussten, Verstärkung und Färbung des Ausdruckes, Verdeutlichung und Belebung der Situation durch mancherlei charakteristische Bewegungen und Gruppirungen der Klangelemente. Namentlich durch das Oratorium hat Händel auch auf die Instrumentalmusik vertiefend eingewirkt. Unsere Zeit, welcher Instrumentaleffecte im weitesten Umfange zu Gebote stehen, ist sehr geneigt, auf die weise Sparsamkeit älterer Meister hinsichts der Instrumentirung von Vocalwerken, mit Ueberlegenheit herabzusehen. So hat man bekanntlich oft genug geglaubt, Händel'schen, Bach'schen und anderen älteren Meisterwerken, deren Instrumentirung man als zu dürftig ansieht, mit dem modernen Orchester zu Hülfe kommen zu müssen, um sie unserer heutigen Kunstempfindung näher zu bringen. Im Grunde aber hat man damit nur den nach Erkenntniss dieser Meister Strebenden einen Stein in den Weg geworfen, indem man Dinge in ihre Werke hin-

25) Evangel. Kirchengesang III, 172.

eingetragen hat, woran ihnen selbst zu denken schlechterdings unmöglich war. Was unter anderen Mosel und selbst Mozart gegen Händel begangen, weiss man. Als Rechtfertigungsversuch pflegt man einzuwenden, dass Händel und Bach von unserer modernen Instrumentation Gebrauch gemacht haben würden, wenn sie dieselbe gekannt hätten. Doch haben sie, mit Ausnahme der Clarinette, unsere sämmtlichen Orchesterinstrumente und noch manche andere seither verschollene schon gehabt und auch verwendet, und welcher feinen Orchesterwirkungen Händel mächtig war, beweist unter anderen sein *Israel.* Eine so glänzende und vielfarbige Orchestration, wie unsere heutige, lag aber weder in seinen oder Bachs Intentionen, noch in den Bedürfnissen der Vocalmusik. Die ächten Vocalmeister haben sehr wohl gewusst, in welch hohem Grade Ueberfüllung mit Blasinstrumenten die Stimmen beeinträchtigt, sie deckt, verdunkelt, unklar macht, die Totalwirkung der Chöre abschwächt; ihre Werke sind nun einmal nicht für unser modernes Concert- und Opernorchester gedacht, die in ihnen verwendeten Klangwerkzeuge sind mit Absicht gewählt und stehen mit der darin herrschenden gesammten Empfindungs- und Gestaltungsweise in Uebereinstimmung. Abänderung und Modernisirung der Orchestration betreffen also nicht bloss eine allgemeine Beigabe, sondern sind Eingriffe in den Organismus und die Gesammtharmonie. Dass die Arien bei Bach und Händel der Ausfüllung, und die Chöre in Kraftmomenten der Hebung durch gewichtige Klangmassen bedürfen, ist selbstverständlich; doch sind Orgel und Clavier die einzigen im Sinne jener Meister hiezu verwendbaren Instrumente. Was darüber, ist vom Uebel; denn es beruht nur auf subjectiver Willkür dieses oder jenes Bearbeiters, nicht aber auf irgend einer Forderung des Stiles.[26]) —

So erkämpften sich Bach und Händel auf verschiedenen Ge-

26) „Möge doch unsere Zeit" fährt Winterfeld am eben gedachten Orte weiter fort, „die seit einer Reihe von Jahren die Mehrzahl von Händel's Oratorien wieder ins Leben gerufen hat, sich erinnern, dass ihr Urheber in jedem von ihnen ein Ganzes gegeben hat, von dessen allgemeiner Färbung auch die aller Einzelnheiten abhängt. Wie oft hat man das Einzelne, in dem Wahne es wirkungsvoller, nachdrücklicher zu machen, mit begleitenden Instrumenten reicher ausgestattet, dabei aber nicht bedacht, dass, um die inneren Verhältnisse des Ganzen zu erhalten, nun in eben dem Maasse das ursprünglich schon reicher Begleitete durch vermehrte Instrumentalmassen noch höher gehoben werden, und endlich eine krankhafte Ueberspannung der Mittel die Folge davon sein müsse."

bieten in unaufhaltsamem Vordringen eine dauernde Geltung, bis wir ihre Kunst endlich als Gesetz dastehen sehen, von welchem die Schwäche kommender Zeiten zwar abfallen konnte, doch ohne seine Festigkeit zu erschüttern. Denn neben dem, was Gluck und die drei grossen Wiener Meister noch hinzugethan, hat es seine Geltung bis auf den heutigen Tag behalten. Wie Händel das Oratorium geschaffen hat, so hat er es auch seinem höchsten Kunstbegriffe nach erfüllt und abgeschlossen; keiner seiner Nachfolger und Nachahmer hat ihn erreicht, geschweige denn übertroffen. Schüler hat er nicht erzogen und geistige Nachkommen nicht hinterlassen, für sich allein eröffnete und beschloss er seine Epoche. Bach hingegen sah sich von zahlreichen Schülern umgeben, unter denen die begabtesten seine eigenen Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel waren, wiewohl er an jenem wenig Freude erlebte. Von ihm ist eine Schule ausgegangen, deren Nachkommen bis in die neueste Zeit hineinreichen, doch ist sein Genius auf keinen derselben übergegangen und schon in seinen unmittelbaren Schülern erlosch alles tiefere Verständniss für seine Kunst; sogar die namhaftesten unter ihnen huldigten einer ganz anderen Richtung. Im Orgel- und Clavierspiel erhielten sich seine Traditionen noch am längsten, wiewohl auch hier durch den ganz abweichenden Zeitgeschmack sehr wesentlich modificirt. In der heutigen Zeit nimmt er Händel gegenüber zwar eine bevorzugtere Stellung ein, seinem wahren Kunstgehalte nach aber wird er meist eben so wenig richtig gewürdigt wie dieser, wennauch besonders für Händel's Oratorium unserer gegenwärtigen gedankenlosen Kunstübung die Anknüpfungspunkte noch mehr abhanden gekommen sind. Dem grossen Lyriker Bach glaubt man noch eher die eigene Empfindelei unterschieben zu können, schiesst dabei freilich aber eben so fehl, als wenn man Händel's Gestalten nach heutigen Begriffen von Grösse messen will. In einer Zeit, welche die bahnbrechenden Genies über Nacht wie Pilze aufschiessen und durch jedes Mittel für sich selbst Propaganda machen sieht, muss die Vorstellung von wahrer Künstlerhoheit etwas in Verwirrung kommen, oder, wenn sie auch erkannt wird, doch drückend genug werden, um ihr aus dem Wege zu gehen und Gott zu danken, dass jene Leute wenigstens todt sind und nicht mehr eigenhändig den Kehraus aufspielen können.

Seb. Bach's hervorragendste Schüler nächst seinen beiden Söhnen sind: Johann Caspar Vogler, 1698—1765, Hoforganist und Bürgermeister zu Weimar, nach Bach's eigenem Ausspruche der stärkste

Orgelspieler unter allen seinen Zöglingen; Johann Ludwig Krebs, 1713—80, der berühmte Altenburger Organist und tüchtige Fugenmeister; Gottfried August Homilius, 1714—85, Organist an der Frauenkirche und seit 1755 Cantor an der Kreuzschule zu Dresden, fleissiger Kirchencomponist; Johann Friedrich Doles, 1756 Cantor an der Leipziger Thomasschule; die tüchtigen Clavierspieler Transchel zu Dresden und Goldberg aus Königsberg; Altnikol, Organist zu Naumburg, Bach's Schwiegersohn; Johann Friedrich Agricola, der preussische Hofcomponist, Schriftsteller und Uebersetzer des Tosi; Johann Gottfried Müthel, ansehnlicher Clavierspieler und -componist; Johann Philipp Kirnberger, der berühmte Theoretiker. Bach's letzter Schüler war Johann Christian Kittel, 1732—1809, der ausgezeichnete Erfurter Orgelmeister und „Organistenmacher", aus dessen Schule Hässler, Umbreit, M. G. Fischer und der sehr fruchtbare J. C. H. Rinck hervorgingen und den guten Namen der Erfurter Organistenschule bis auf den heutigen Tag fortpflanzten. Auch Heinr. Nicol. Gerber, der Vater des Lexikographen, stammte aus der Schule Bachs, nebst noch mehreren anderen von weniger bekannten Namen.

Bach's ältester Sohn Wilhelm Friedemann 1710—84 soll zwar viel von seines Vaters Genie geerbt haben, leider aber fehlte ihm die menschliche Tüchtigkeit. Gerühmt wird er als einer der stärksten und tiefstinnigsten Orgelspieler, Fugenmeister und gelehrten Musiker Deutschlands; doch rechtfertigen seine bisher bekannt gewordenen wenigen und unerheblichen Compositionen diesen Ruf noch keineswegs, ein Urtheil über seinen wahren Werth als Künstler ist daher vorläufig noch zurückzuhalten, bis mehr und Bedeutenderes von ihm ans Tageslicht gekommen sein wird. Die Kunst gefördert zu haben, scheint er durchaus nicht, er vergrübelte sich mehr, als dass er tüchtig arbeitete, auch fehlte ihm der sittliche Ernst, [27]) ohne den selbst die begabtesten Künstler immer auf halbem Wege stehen geblieben sind; dass er im Leben wenigstens eben so zerfahren und charakterlos wie genial gewesen ist, wird durch so manche über ihn umlaufende Geschichte zur Genüge dargethan. Daher gelang es auch seinem vielleicht weniger talentreichen, aber viel fleissigeren und tüchtigeren Bruder Carl Philipp Emanuel, einen in der Kunst weit geachteteren Namen sich zu machen, wiewohl er von seinem Vater ursprünglich gar nicht einmal für die Musik, sondern für die Wissenschaften bestimmt

27) Vgl. auch Chrysander's Jahrbücher etc. II, 241 ff.

war. Als Vocalcomponist nimmt Philipp Emanuel zwar nur eine ganz untergeordnete Stellung ein; für die Instrumentalmusik aber hat er Bedeutung, indem er die unter Haydn beginnende neue Entwickelung derselben mit vorbereitet hat (deshalb auch ins 19. Capitel gehört). Wie er selbst schon vorwaltend Instrumentalmusiker war, so wenden sich Kunstempfindung und Geschmack überhaupt nun vorzugsweise der Instrumentalmusik zu; schon unter Sebastian Bach beginnt die Neigung zur instrumentalen Tondarstellung zu wachsen, er und Händel sind die letzten grossen Vocalmeister. Damit ist nicht gesagt, dass etwa Mozart und andere nicht vortrefflich für Gesang, und namentlich für den Sologesang, zu schreiben verstanden hätten; wohl aber, dass alles, was an Chorgesang nach Bach und Händel entstanden ist, mit ihren und den Produkten älterer Meister innerhalb dieser Compositionsgattung nicht mehr sich messen kann. Denn der A-cappella-Stil, die Grundlage aller ächten Vocalcomposition, war so gut wie ausgestorben, in der Kirche nicht minder als in Theater und Kammer waren die Instrumente bereits unzertrennlich vom Gesange und gewannen einen immer grösseren Antheil an der gesammten Tondarstellung. Eine Einwirkung derselben auf die Melodiebildung und Stimmführung im Gesange, von der schon Sebastian Bach selbst, wie erwähnt, nicht immer ganz frei bleibt, macht immer entschiedener sich geltend und drängt die strenge Vocalmässigkeit in den Hintergrund. In engem Zusammenhange hiermit weicht der polyphone Stil, in welchem jede Stimme gleichberechtigte Hauptstimme ist, immer mehr der homophonen Schreibart, das Verhältniss von Hauptstimme und Begleitung, von Melodie und Harmonie wird immer herrschender, der gebundene contrapunktische Satz geht immer mehr in den harmonischen über; die strenge, auf die Fuge, den Canon und doppelten Contrapunkt begründete thematische Arbeit des Vocalsatzes verwandelt sich in die freie, der instrumentalen Darstellung mehr entsprechende, welche ebenfalls immer mehr zum Sinnvollen und Bedeutenden sich entfaltet, je mehr die Instrumentalmusik mit einem poetischen Inhalte sich zu erfüllen und ihn zu veranschaulichen trachtet.

Die Kirchenmusik nach dem Tode Bach's verflachte unsäglich, nicht er und Händel waren die Vorbilder, denen man nachstrebte, sondern Telemann und mehr noch Graun und Hasse; Einflüsse der italienischen Oper paarten sich mit rein conventionell gewordenem Contrapunkt zu einer Mischung von Sinnlichkeit und Trockenheit, die Formen erstarrten, weil nichts vorhanden war, wodurch sie von

innen heraus Trieb und Leben bekommen hätten. Die ideale Anschauung der göttlichen Dinge, die Tiefe und Wärme des religiösen Gefühls, wichen einer ernüchternden Aufklärungssucht, das Heilige und Ueberirdische wurde ins Alltägliche, das Erhabene ins oberflächlich Gemüthliche herabgezogen, an die Stelle hoher Begeisterung und starker mannhafter Empfindungen traten hausbackene Genügsamkeit, süssliche Weichlichkeit, weinerliches Pathos und gemachte Rührung, vermischt mit der Galanterie des Zeitalters. Der Contrapunkt verknöcherte völlig und sank zu einer mechanischen Handhabe herab, sein wahres Wesen ging so gut wie ganz verloren. In den Kirchenmusiken waren Fugen herkömmlich, also wurden Fugen geschrieben, deren äussere Formglätte die innere Hohlheit zu verdecken jedoch nicht im Stande war; ein treibender Geist war nicht darin, deshalb sah die eine so ziemlich wie die andere aus, das Schema war vorher schon ein für allemal da, und in diesen todten Fugenkram hinein kollerten italienische Bravourarien. Selbst unmittelbare Schüler Bach's gehören dieser Richtung an, darunter besonders Homilius und Doles, denen noch J. G. Naumann, Johann Heinrich Rolle, auch Joh. Ad. Hiller, J. G. Schicht und andere sich anschliessen.

XVIII.

Die deutsche Operette. — Gluck. — Mozart.

Vom 15. Capitel her erinnert der Leser, wie vollständig auch in Deutschland die italienische Oper überall die Herrschaft an sich gerissen hatte; die angesehensten deutschen Operncomponisten, Hasse und Graun an der Spitze und nächst ihnen auch Naumann, hatten ihre Nationalität völlig aufgegeben und waren zu Italienern geworden. Die Versuche mit der deutschen Nationaloper zu Hamburg hatten seit Jahrzehnten ihre Endschaft erreicht, ohne vorläufig zu durchgreifenden Resultaten geführt zu haben; was von Keiser's anmuthvollen Tönen hie und da vielleicht noch nachhallen mochte, und viel wird es nicht gewesen sein, war beiweitem nicht vollkräftig genug, um vor den sinnberauschenden italienischen Klängen gehört zu werden. Nun aber begann auch in Deutschland wiederum ein selbstschöpferischer Geist auf dem Gebiete der Oper sich zu regen, und es entstehen sehr bald nach einander drei Richtungen, nach welchen hin die deutsche Oper sich entfaltete. Zwei derselben nehmen hinsichts der Formen und Gestaltungsweise Fremdländisches zur Grundlage, die dritte ist auch ihren Vorbedingungen und ihrem Apparate nach wesentlich deutsch, wiewohl fremdländische Anregungen anfangs auch hier mit im Spiele sind. Jene beiden ersten Richtungen sind durch Gluck und Mozart bezeichnet, diese dritte durch das deutsche Singspiel und die deutsche komische Oper. Alle diese Bestrebungen waren gegen die italienische Oper[1])

1) Nämlich gegen die neuere, wie sie besonders innerhalb der neapolitanischen Schule nach Scarlatti auf diesen Abwegen sich verlor. Scarlatti's Oper selbst hätte eines solchen Heilverfahrens garnicht bedurft, denn sie litt noch nicht an jenen Uebeln.

und den in sie eingerissenen Unfug der absoluten Sängerherrschaft gerichtet, aber die Wege, welche man einschlug, waren verschieden. Gluck's Reformideen greifen den Gegner nicht auf seinem eigenen Gebiete an, sondern von einem ganz anderen aus: Im wesentlichen vollziehen sie sich auf Grundlage der französischen Grossen Oper des Lully und Rameau, und lassen die italienische in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit neben sich fortbestehen. Gluck wandte sich von der italienischen Oper vollständig hinweg, ihren eigentlichen Richter fand diese erst in Mozart. Denn Mozart's Oper ist der äusseren Gestalt und den Mitteln nach die italienische, aber er machte sie zum Eigenthume seiner Nation, indem er ihr eine tiefgreifende Durchbildung im Sinne deutscher Kunst verlieh. Er brach direct in den Zauberkreis der Italiener ein und schlug sie mit ihren eigenen Waffen; indem er aber mit ihren eigenen Apparaten und Mitteln arbeitete, bewies er ihnen um so schlagender, was eine wahre Kunst damit zu leisten vermochte. Wiewohl nun auch Mozart durch seine Reform die italienische Oper keineswegs vom Erdboden vertilgte, sondern diese noch heutigen Tages lustig und üppig fortwuchert, so entzog er ihr doch die eigentliche Lebenskraft für alle Zeiten. Denn er brachte sie nicht nur den Formen und dem allgemein musikalischen Gehalte nach zur Vollendung, sondern verlieh ihr zugleich eine universelle Kunstgeltung, welche sie schon früher erlangt haben würde, wenn sie auf Scarlatti's Bahnen fortgeschritten wäre, statt in Einseitigkeit und Schematismus zu verfallen. Jene dritte Erscheinungsform endlich, in welcher die Oper in Deutschland als *deutsches Singspiel* oder *Operette* auftritt, stand zu Anfang zwar auch unter anregenden französischen Einflüssen; doch waren diese nur äusserlich, sie befreite sich auch alsbald völlig davon und blieb dem Wesen und der Gestaltungsweise nach rein deutsch. Weniger die innerhalb dieser Richtung entstandenen Werke ernster Gattung als die dem komischen Genre angehörenden sind bezeichnend für dieselbe; die deutsche komische Oper gelangte zu einer Blüte, welche sie nachher nicht wieder erreicht hat. Der Zeitfolge nach erscheint das deutsche Singspiel als die erste jener Erhebungen gegen die Fremdherrschaft, daher wenden wir ihm zuerst eine kurze Aufmerksamkeit zu.

Dass ein Zusammenhang zwischen diesem neuen *deutschen Singspiel* und der alten Hamburger deutschen Oper bestanden habe, muss man bezweifeln; denn schon länger als ein Jahrzehnt vor Entstehung jenes, war die alte deutsche Oper überall durch die italienische verdrängt. Man griff bei dem, was man jetzt beginnen

wollte, auch keineswegs nach älteren deutschen Mustern, denn diese würden dem doch etwas verfeinerten Zeitgeschmack kaum noch zugesagt haben. Die eintretende Bewegung war ähnlich der, welche in Paris durch die italienische Opera buffa hervorgerufen wurde, nur ihre Triebfedern und Absichten waren nicht ganz die nämlichen: in Paris trat eine fremdländische Macht einer nationalen gegenüber, die italienische Musik der national-französischen; in Deutschland hingegen lehnte sich ein nationales Element gegen ein fremdländisches auf, die deutsche Musik strebte aufs Neue einen Platz neben der italienischen auf der Opernbühne sich zu erkämpfen. Hier wie dort aber war ein Hauptbeweggrund dazu der Drang nach Rückkehr zur Naturwahrheit und zur ursprünglichen Einfachheit der Empfindungen, gegenüber einer Kunst, welche von allem Naturmässigen so vollständig sich entfernt hatte, dass ihr jeder Boden realer Wirklichkeit gänzlich unter den Füssen entschwunden war. Doch ist nicht zu leugnen, dass die hiedurch hervorgerufene Bewegung in Deutschland, wenigstens zum grossen Theil und soweit nicht Gluck, Mozart und Haydn unmittelbar oder mittelbar in dieselbe eingriffen, unser Interesse mehr durch ihre allgemeine und nationale Bedeutung, als durch bleibenden Kunstwerth ihrer allermeisten Produkte in Anspruch nimmt. Denn mit Ausnahme jener Meister, von denen nur Haydn und Mozart bei der Operette direct sich betheiligten, während auch wiederum Haydn's wesentliche Einwirkung mehr nur mittelbar blieb, hat ihre Periode wohl manchen Componisten von achtbarer Begabung insbesondere für das Komische, aber kein einziges hervorleuchtendes Genie aufzuweisen. War nun der Grossen Oper der Boden der Wirklichkeit verloren gegangen, wobei sie erstarrt war, indem kein neuer treibender Geist ihre Formen flüssig erhielt, so verfiel die Operette dem entgegengesetzten Uebel, der hausbackenen Alltäglichkeit. Nicht grosse Thatsachen und Ereignisse waren ihr Gegenstand, sondern die einfachen Hergänge des bürgerlichen und vorzugsweise des ländlichen Lebens mit seiner engbegrenzten Gemüthlichkeit. Daraus erwuchsen ihr sogleich von vorneherein zwei äusserst gefährliche Feinde: das spiessbürgerliche Philisterthum und, indem sie diesem zu entgehen trachtete, eine aus romantisirender Unnatur entspringende innere Unwahrheit. Ihre kindische Einfalt und Naivität, ihre gedankenlose Glückseligkeit, ihre läppischen Liebeständeleien ohne Ende und ewig überzuckerten Gefühle auch am ganz ungehörigen Orte, waren doch eine sehr fade und wenig nahrhafte Kost, welche Ueberdruss und Ungesundheit nach sich ziehen musste. Um sie etwas

zu würzen, wurden Hofscenen und Stadtfiguren in das ländliche Paradies eingeführt, wodurch zwar Gelegenheit zu Contrasten, Satyren, Moralpredigten etc. sich darbot, manche Dinge häufig aber auch in eine Beleuchtung kamen, welche mit der doch in erster Reihe erstrebten Naturwahrheit ganz im Widerspruch stand. Kein Wunder, dass Männer wie Lessing die Operette aufs strengste verurtheilten, auch Gleim erklärte sich gegen sie; selbst Joh. Friedr. Reichardt sagt, indem er auf ihre Verbesserung hinarbeitete, „man behaupte mit Grund, dass sie den Geschmack des Volkes verderbe."[2]) Dennoch aber hatte sie ihre tiefgehende und in einem Volksbedürfnisse wurzelnde Berechtigung; man war der mythologischen Schatten der Grossen Oper, an denen nichts Leben hatte als die Kehle, überdrüssig, und trachtete nach Einfachheit der Empfindungen und populärem Ausdrucke für dieselben. Mit eben diesem Gefühls- und Kunstbedürfnisse, der Bravourarie etwas Einfacheres und Volksmässigeres entgegen zu setzen, hing auch die zu dieser Zeit ungemein schwunghaft betriebene *Oden-* oder *Liedercomposition* eng zusammen. Verweilen wir sogleich hier einen Moment bei derselben, weil sie zur Operette in so nahen Beziehungen steht, sogar einen wesentlichen Theil derselben und einen nicht geringen dieser ganzen deutschen Bewegung ausmacht.

Der deutsche Lieder- und Volksgesang war durch die italienische Arie so gut wie ganz unterdrückt und hatte beinahe aufgehört zu existiren; durch den neuen Aufschwung der Poesie nun wieder angeregt, brach er um Mitte des 18. Jahrhunderts um so stärker hervor. Es wurden zahllose geistliche und weltliche Sing-

2) „Denn man gebe einem Menschen eine Zeitlang nichts als Milch und süsse Früchte zu essen, so wird er hernach an den stärkern und nahrhaften Speisen keinen Geschmack mehr finden, und er wird sie auch nicht im Stande sein zu verdauen. Er wird freilich sagen: „was schadet mir dieses; ich befinde mich wohl und leicht," — zum Spatzierengehen, das glaube ich; er versuche aber einmal schwere Arbeiten des Körpers zu unternehmen, und er wird sehen, wie viel er dabei ausrichten kann. Ebenso dünkt es mich, verhält es sich mit dem Gefühle des Menschen. Wenn es einmal durch jene weichliche und kindische Nahrung geschwächt ist, so wird man dabei wohl am allervergnügtesten sein können; aber man frage doch einen solchen, ob er auch stark genug sein wird, das Unglück, womit ihm jede Stunde droht, zu ertragen, festen Entschluss darin zu fassen; und ob er Kräfte genug haben wird, diesen auszuführen. Zwar sind des Herrn Weisse seine Operetten voll von den schönsten Zügen der edlen natürlichen Einfalt, aber der Hauptzweck ist doch noch immer Lachen zu erregen, und jene kindische, läppische Liebe, die ein vernünftiger Bauer für Wahnsinn halten würde." Briefe eines aufmerksamen Reisenden I, 148, 152.

oden zu Texten von Lessing, Ramler, Gleim, Zachariä, Hagedorn, Wieland, Gellert, Ossenfelder u. a. geschrieben und gedruckt; Marpurg zählt in seinen zu Berlin 1759—64 erschienenen Kritischen Briefen über die Tonkunst etc. bis August 1761 nicht weniger als 39 Sammlungen weltlicher und geistlicher Singoden mit Melodien von Ph. Em. Bach, Graun, Nichelmann, Doles, Müthel, Petri, Hertel, ihm selbst und ungenannten Verfassern. Eine im 2. Bande desselben Werkes enthaltene vortreffliche Beurtheilung der Vorrede einer vom Berliner Buchdrucker Birnstiel 1761 herausgegebenen Odensammlung, behandelt die Gesetze der Odencomposition. Es ergiebt sich daraus, dass die Ode nicht musikalisch weitläufig ausgearbeitet, sondern nur mit einer einfachen, auf alle Strophen passenden Melodie versehen sein soll; sie soll die Gesammtstimmung der Dichtung richtig erfassen, gesanglich schön, schmucklos und nicht mit Figurenwerk überladen, rhythmisch richtig gegliedert sein, überhaupt alle Vollkommenheiten haben, deren ein solches kleines musikalisches Charakterbild nur fähig ist. Man erkennt selbst, dass man unter dieser Ode nichts anderes als das einfache strophische Lied zu verstehen hat. Ihrem musikalischen Gehalte nach sind diese Gesänge ohne viele Ausnahmen recht zopfig und hausbacken, ihre bacchische und erotische Begeisterung ist höchstens die eines wohlerzogenen Jünglings von gesetztem Alter, und die allermeisten sehen einander verzweifelt ähnlich. Eigentlich Volksmässiges enthalten sie nicht; wurden auch manche vom Volke gesungen, so geschah es doch nur, weil es nichts Besseres mehr hatte, da sein aus früheren Jahrhunderten ererbtes herrliches Eigenthum ihm nach und nach abhanden gekommen war. Aber Damon und Phyllis mit ihrer ganzen tugendhaften Schäferei, „Doris im Nachtkleide", Ismenen's Wangengrübchen, die „vor einer knospenden Rose erröthende zwölfjährige Dorinde" und andere Gestalten und Bilder von ähnlich „reiner und süsser Unschuld" waren doch Dinge, die es als gar zu ungesund instinctmässig nicht mochte. Durch ihre einfache Form aber war die Ode doch geeignet, nach und nach wieder populäre Elemente in sich aufzunehmen, und nach Mitte des 18. Jahrhunderts beginnt das Kunstlied auch wieder zum Volksthümlichen sich zu neigen: wenngleich nichts dem alten urkräftigen Volksgesange an Bedeutung auch nur von ferne Aehnliches herauskam, so war das *Lied im Volkstone* (Hiller, J. P. A. Schulz, Winter, André, Joh. Friedr. und Louise Reichardt, Weigel etc.) doch ein erfreulicher Versuch, den Boden wieder zu ge-

winnen, aus dem alle Kunst emporkeimen und auf dem sie ihr Letztes und Höchstes erreichen soll, den Boden der Volksthümlichkeit.

Dasselbe erstrebte auch die deutsche Operette und sie schlug Wurzel im Volke, wennauch nicht als ein kräftiger Stamm, woran die Anschauungen und Gefühle jenes zu Höherem sich hätten emporranken können, wie etwa an Händels Oratorien; sondern im Wesentlichen nur, weil sie in einem ihm zugänglichen Kreise sich bewegte und seine eigenen Interessen, wiewohl durch falsche Romantik vielfach verkehrt und entstellt, berücksichtigte. *Ein* frisches und lebenskräftiges Element aber entfaltete sich doch in der Operette, und verschaffte ihr auch vorzugsweise beim Volke solche Beliebtheit, sowie in der Kunstgeschichte Bedeutung: der Scherz und die Komik. Diese heilten viele der an jenen Leckereien der Empfindsamkeit Erkrankten, und machten vieles wieder schlank und gerade, was in verkehrten Lebensanschauungen krumm und krüppelhaft geworden war — nicht immer zwar durch die auserwählt feinsten Mittel; mitunter war schon eine einfache Tracht Schläge hinreichend, dem Lahmen wieder zu einem gesunden Sprunge ins Leben zu verhelfen, oder dem Tauben das Gehör für die Stimme der Natur wiederzugeben. Doch gleichviel, sie halfen; unter allen Umständen wirkten Scherz und Komik heilsam, schon durch ihren Gegendruck gegen die krankhafte Empfindelei; und indem sie das Leben von seiner heitern Seite zeigten, wiesen sie zugleich um so deutlicher auf seine ernste hin und wurden eine kräftige Schutzwehr gegen die Verweichlichung. Derjenige der dieses erfrischende Element in die neuere deutsche Musik gebracht hat, ist in erster Reihe Joseph Haydn; Hiller, wiewohl auch er heiter war und auf eine angenehme Art scherzhaft sein konnte, gehörte doch mehr zu den Empfindsamen. In der komischen Oper selbst hat Haydn zwar nichts Hervorragendes geleistet, aber durch seine Instrumentalmusik hat er die Laune der deutschen Componisten geweckt und ihnen gezeigt, wie man in der Kunst Heiterkeit des Daseins mit dem vollen Ernste zu verbinden habe. Bedeutend vertieft, veredelt und verfeinert ist das komische Element durch Mozart; aber der, der es zum tiefsinnigen, warmen und versöhnenden Humor vollendete, ist Beethoven. —

Die Anregung zur deutschen Operette ging von den in Paris durch die italienische Opera buffa hervorgerufenen Bewegungen aus, indem diese zu *Leipzig* in Christian Felix Weisse und

Johann Adam Hiller[3]) den Gedanken, ein deutsches Singspiel ins Leben zu rufen, erweckten. Doch hatte den ersten Anstoss dazu eigentlich schon der Leipziger Schauspieldirector Koch gegeben; denn schon 1752 hatte Weisse auf dessen Veranlassung die englische Operette *Der Teufel ist los* oder *Die verwandelten Weiber* mit dem zweiten Theile *Der lustige Schuster* bearbeitet, welche mit Musik von Standfuss unter vielem Beifall gegeben wurde. Der Krieg aber machte diesen Versuchen ein Ende, und erst im Jahre 1765 wollte Koch jene *Verwandelten Weiber* wieder auf die Bühne bringen, zu welchem Zwecke Weisse das Stück überarbeitete und eine Anzahl neuer Gesänge einschob, deren Composition man Hiller antrug. Nachdem Hiller's Arbeit Beifall gefunden hatte, setzte er die von Schiebeler gedichtete Operette *Lisuart und Dariolette* in Musik, verband sich dann mit Weisse und componirte dessen nach französischen Vorbildern gearbeitete Singspiele *Lottchen am Hofe* und *Die Liebe auf dem Lande.*[4]) Sein Bestreben ging dahin, die Operette recht bald auf eine höhere Stufe zu bringen; doch gab es dabei zweierlei zu überwinden. Zuerst Koch's Widerspruch, indem dieser behauptete, „dass alles liedermässig, leicht und so sein müsse, dass jeder Zuschauer im Stande wäre, allenfalls mitzusingen.“ Hiller gab ihm Recht, sobald die Operette bloss Scenen aus der niedrigen Klasse der Menschen enthielte. Freilich dürfe ein Bauernmädchen nicht *Arie di bravura* einer italienischen Opernheldin singen; aber ein Astolph in *Lottchen am Hofe*, ein König in der *Jagd*, könne auch nicht mit Gesängen eines Bauernmädchens auftreten.[5]) Er blieb seiner Ansicht getreu

3) Geboren 1728 zu Wendischossig bei Görlitz in der Oberlausitz, 1763 Dirigent des grossen Concerts in den drei Schwanen (jetzt *Gewandhausconcert*) zu Leipzig, 1779 Director an der Paulinerkirche, 1784 an der Neukirche, 1789 Cantor an der Thomasschule daselbst, gestorben 1804. Ausser den Operetten hat er zahlreiche Kirchenmusiken, Kammerstücke für Gesang, Lieder etc. geschrieben, war vortrefflich als Gesangmeister und auch fleissiger Schriftsteller. Unter seine besten Schriften gehören die Anweis. zum musikal. richtigen und zierlichen Gesange, Leipzig 1774 und 1780; die Wöchentlichen Nachrichten in 4 Bdn., Leipzig 1766—70, vortreffliche Abhandlungen enthaltend; die Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, Leipzig 1784, sind zum Theil aus den Wöchentl. Nachr. entlehnt.

4) Denen noch verschiedene andere nachfolgten, darunter *Die Jagd*, *Die Schäfer als Pilgrime*, *Der Erndtekranz*, *Der Dorfbarbier*, *Das Jubelfest*, *Das Grab des Mufti.* Einige derselben wurden sehr gerne gehört, *die Jagd* wurde 1771 zu Berlin in kurzer Zeit nicht weniger als 40 mal gegeben.

5) Hiller's Selbstbiographie, in seinen Lebensnachrichten berühmter Musikgelehrten etc. Leipzig 1784, I, 311. (Ein 2. Band ist nicht erschienen).

und liess die vornehmen Leute Arien, die geringeren aber bloss Lieder singen, und das halbe Deutschland sang seine hübschen, zierlichen und empfindungsvollen Gesänge nach. Das zweite und schlimmere Hemmniss aber war die überall bei der deutschen Oper jämmerliche Beschaffenheit der Gesangskräfte; während für die italienische auch die besten noch immer nicht gut genug waren, musste die deutsche mit dem Abhub sich begnügen; es sah damit überall fast noch eben so schlimm aus, wie ehedem vor Kusser's Zeit in Hamburg. Als Burney in Leipzig der Probe einer Hiller'schen Operette beiwohnte, fand er die Musik zwar natürlich und wohlgefällig, die Sänger aber ganz gemein und ohne alle Bildung (Reisen III, 46). Selbst in Berlin sah es nicht besser aus, noch 1774 schreibt Reichardt in seinen vorhin erwähnten Briefen (I, 147): „Von der Vorstellung der Operetten aber nur so viel, dass ich jederzeit den Componisten herzlich bedauert habe, dass er sich die Mühe gegeben, für solche Sänger etwas mehr als Gassenlieder zu schreiben; so oft eine Arie von Hillern kam, die voll edler Empfindung und Ausdruck war, so stellte ich ihn mir vor, wie er mir diese Arie voll warmen Gefühls an seinem Claviere sang, und musste dann den Gesang jener grossmäulichten, jener kreuschenden Sängerin und die Nachtwächterstimme des Liebhabers dabei hören."

In den sechziger Jahren verbreitete sich die Operette schnell weiter, Ramler klagte, dass sie alle Tragödien und regelmässigen Comödien verdränge. Schon 1767 wurde Hiller's *Lisuart und Dariolette* in *Wien* gegeben. Etwas Neues war die deutsche komische Oper hier eigentlich nicht mehr, denn schon um 1751, also ziemlich gleichzeitig mit Koch's und Weisse's erstem Versuch in Leipzig oder noch etwas früher, hatte Haydn auf Veranlassung des Schauspielers Kurz, genannt Bernardon, eine Operette componirt, *Der krumme Teufel;* es war aber eine Satyre auf den Schauspieldirector Affligio, wurde daher schon nach der dritten Aufführung verboten und die Sache hatte vorläufig keinen weiteren Fortgang; Mozart's *Bastien und Bastienne* vom Jahre 1768 kam auch nur im Privatkreise zur Aufführung. Erst 1778 wurde das von Joseph II. errichtete deutsche Nationalsingspiel mit der von Umlauf componirten Operette *Die Bergknappen* eröffnet, worauf im nächsten Jahre eine Reihe Singspiele folgten, welche, aus dem Französischen und Italienischen übersetzt, theils mit Musik von Monsigny, Gretry, Gossec etc. gegeben wurden, heils von Wiener Musikern componirt waren (Jahn, Mozart III, 37). Gluck frischte 1780 seine *Pilgrime von Mekka* auf, im nächsten Jahre folgte

Salieri's *Rauchfangkehrer*, 1782 am 12. Juli Mozart's *Belmont und Constanze* mit unendlichem Beifalle und Dacaporufen, aber ohne ihm weitere Aufträge einzubringen. Im Jahre 1786 betrat **Carl Ditters von Dittersdorf** mit seinem *Doctor und Apotheker* zum erstenmal die wiener deutsche Opernbühne, um sehr schnell der Liebling des ganzen Volkes zu werden. Zu Wien 1739 geboren (1799 gestorben) zeichnete er sich zuerst als Violinist aus, auch wurden seine Symphonien, Concerte, Streichquartette, Trios, sowie verschiedene Oratorien und Kirchensachen von seiner Arbeit sehr gerne gehört. In allen diesen Fächern aber hatte er Andere hoch über sich; er war nicht besonders gründlich im Satze, schrieb auch viel zu viel und zu flüchtig;[6]) in der komischen und Possenoper hingegen war er obenauf. Seine Gestalten sind aus dem Leben gegriffen, und was ihnen an feinem Schliffe abgeht, ersetzt ihre Urwüchsigkeit und ausserordentliche Popularität. Wer eine jeweilig etwas derbe Kost nicht scheut, wird über seinen *Doctor und Apotheker*, *Hieronymus Knicker*, *Rothkäppchen* etc. noch heutzutage herzlich lachen. Schubart sagt von ihm (Aesthetik 234): „Er hat eine ganz eigenthümliche Manier, die nur zu oft in's Burleske und Niedrigkomische ausartet. Man muss oft mitten im Strome der Empfindungen laut auflachen, so buntscheckige Stellen mischt er in seine Gemälde. Nicht leicht dürfte einem Componisten die komische Oper besser gelingen als diesem: denn das Lächerliche versagt ihm nie.“[7]) Seine Melodien sind bei grosser Behendigkeit und vielem Fluss doch sehr charakteristisch und von einer ausserordentlich populären Art; er hatte besonders von Haydn gelernt, etwas aber auch von den Franzosen. Die Form behandelt er leicht und mannigfaltig, durch Contraste auf eine überraschende und komische Art zu wirken versteht er vortrefflich, und seine Ensembles und Finales sind oft von ungemeiner Lebendigkeit. Deshalb verbreiteten sich seine Opern mit reissender Geschwindigkeit über ganz Deutschland und darüber hinaus (der *Doctor und Apotheker* wurde 1788 zu London 36mal hintereinander gegeben) und wurden zu Quartetten, Quintetten, Flötentrios, zwei- und vierhändigen Cla-

6) Wiewohl unter seinen Streichquartetten verschiedene sich befinden, welche durch gewandte Formbehandlung und viele originelle und frische Züge, worin er an munterer Laune Haydn so nahe steht, dass man beide verwechseln könnte, angenehm unterhalten.

7) Aehnliches sagt auch Gerber in Nr. 20 des 1. Bandes der Allgem. Mus. Ztg.: Er sei der erste und eigentliche Meister im populären Stil, dem komische Laune und Talent für die Karikatur vor allen verliehen wären.

vierstücken etc. in Massen verarbeitet. Ihre Zahl beläuft sich auf einige 30. Auch eine Selbstbiographie hat Dittersdorf hinterlassen (Leipzig 1801), welche gewiss jedermann mit sachlichem Interesse und grossem Vergnügen an seiner ungemeinen Naivität gelesen hat. Neben und nach ihm arbeitete zu Wien auch Johann Schenck (1755—1836), ein tüchtiger und gründlicher Musiker, im Fache der komischen Oper; sein zwar nicht überfeiner, aber recht spasshafter *Dorfbarbier* kommt heute noch hie und da auf die Bühne. Er war ein Schüler von Wagenseil, besonders aber Haydn's und Dittersdorf's Werke waren seine, wiewohl von ihm nicht erreichten Vorbilder. Desgleichen schrieb Wenzel Müller in den Jahren 1793—1802 eine Menge Singspiele im niedrig-komischen Genre, von denen viele sehr beliebt wurden und ihm sogar einen Platz neben Dittersdorf eroberten. Auch Joseph Weigel, 1765—1846, Schüler von Albrechtsberger und Salieri, mehr aber noch von Mozart beeinflusst, componirte eine Reihe italienischer und deutscher Operetten für Wien, von denen nur noch *Die Schweizerfamilie* sich erhalten hat. Nachträglich noch zu nennen ist auch Florian Leopold Gassmann, ein Böhme, schon 1729 geboren, Schüler von Martini und nachher Capellmeister zu Wien. Wiewohl gegenwärtig ganz vergessen, war er doch ein vortrefflicher Musiker, weit gediegener als alle hier vor ihm Genannten, und auch in Kirchenmusiken sehr tüchtig nnd selbst von Mozart hoch geschätzt. Meist schrieb er für Italien und die italienische Bühne in Wien; doch waren zwei seiner ins Deutsche übersetzten Operetten, *Die junge Gräfin* und *Die Liebe unter den Handwerkern*, zu ihrer Zeit über ganz Deutschland verbreitet.

In *Berlin* hatte man schon 1743 den ersten Versuch mit einer deutschen Operette gemacht, und zwar ebenfalls mit einer Verdeutschung jenes *Devil to pay*, *Der Teufel ist los*;[8]) er lief aber unglücklich ab, das Stück fiel total durch und erst 1767 wagte der bekannte berliner Advokat und feinsinnige Musikkenner Krause einen zweiten Versuch mit der Nicolaischen Operette *Der lustige Schulmeister*. Seit 1771 begann man die Weisse-Hiller'schen Stücke

8) Doch scheinen Hamburgische komische Opern schon viel früher in Berlin gegeben worden zu sein. Nach L. Schneider, Gesch. der Oper etc. in Berlin (S. 45), finden sich bestimmte Spuren, dass gegen 1729 von verschiedenen Truppen die Hamburger Opern *Die verkehrte Welt*, *Miriways* und *Der Galan in der Kiste*, sämmtlich von Telemanns Composition, mit grossem Beifall in Berlin aufgeführt worden sind.

mit immer grösserem Beifall zu geben und in den folgenden Jahren kamen auch Operetten von Wolf, Neefe, Benda, Holly, André, Laube, Reichardt, Schweitzer, Gassmann, sowie auch italienische und französische von Duni, Monsigny, Gretry, Paisiello, Anfossi und anderen an die Reihe; Schneider (a. a. O. 206) nennt in den Jahren 1771 bis 1786 über 100 Operetten, 1782 fanden 141, 1783 sogar 151 Operettenvorstellungen statt. — In *München* componirte der bayrische Capellmeister **Peter von Winter**, einer der besten Vertreter der deutschen Oper, geboren zu Mannheim 1754, und nachdem er auch zu Wien, Paris und London sich aufgehalten hatte, zu München 1825 gestorben. Nicht bloss in Operetten, sondern auch in der Grossen Oper und in Kirchen- und Instrumentalmusiken zollte ihm seine Zeit die wohlverdiente Anerkennung; denn er hatte etwas von Gluck in sich, verband Würde und Ernst mit Einfachheit, und war an dramatischer Stärke den meisten seiner deutschen Zeitgenossen weit überlegen. Besonders drei seiner Opern, *Das Labyrinth*, *Das unterbrochene Opferfest* (beide zu Wien 1794 und 1795), und *Marie von Montalban* machten die Runde über alle Theater, das *Opferfest* ist noch in neuester Zeit häufig gegeben. — *Mannheim* endlich, unter Carl Theodor die Hauptpflanzstätte der Musik in ganz Deutschland und im Besitze einer vorzüglich bestellten Oper, blieb in seinen vaterländischen Bestrebungen hinter keiner andern Stadt Deutschlands zurück. Der Exjesuit und mannheimer Theaterdichter und Dramaturg Anton Klein, ein thätiger, um die Literatur verdienter und patriotisch gesinnter Mann, verfasste die Oper *Günther von Schwarzburg*, der damals schon 66jährige mannheimer Capellmeister Ignaz Holzbauer setzte die Musik dazu, und 1777 wurde sie aufgeführt. Die Poesie war schlecht, um so schöner die Musik; „am meisten wundert mich, dass ein so alter Mann wie Holzbauer noch so viel Geist hat, denn das ist nicht zu glauben, was in der Musik für Feuer ist,“ schreibt Mozart von Mannheim aus an seinen Vater (Jahn II, 82). Darauf componirte Anton Schweitzer (1737—87) Wieland's *Alceste* und *Rosamunde*, von denen besonders die erstere, sowie auch sein lyrisches Melodram *Polyxena*, eine grosse Beliebtheit erlangte. Einige andere namhafte Operettencomponisten sind noch: Ernst Wilhelm Wolf, 1735 in der Nähe von Gotha geboren und als weimarischer Hofcapellmeister 1792 gestorben, auch als Kirchentonsetzer und Schriftsteller thätig. **Georg Benda** (S. 447), ein ausgezeichneter Musiker, dessen *Dorfjahrmarkt*, *Romeo und Julie*, *Holzhauer* etc. überall gerne gehört wurden. Noch mehr Aufsehen aber machten

seine Melodramen, besonders die nach Gerstenberg's Cantate vom weimarischen Schauspieler Brandes bearbeitete *Ariadne auf Naxos* 1775, desgleichen auch *Medea*. Man weiss, dass in dieser Gattung von dramatischen Stücken durchaus gesprochener Dialog von Musik begleitet wird; Rousseau hatte, wie der Leser von S. 393 erinnert, mit seinem *Pygmalion* den ersten Versuch darin gemacht. Zwar schreibt man Benda die zweite Erfindung zu, doch war nicht nur Rousseau's *Pygmalion* schon 1773 erschienen, sondern auch Schweitzer hatte vor Benda die *Ariadne auf Naxos* melodramatisch in Musik gebracht. Nachher sind zwar noch mehrere ähnliche Stücke (*Ino* von Brandes, *Cephalus und Procris* von Ramler, *Sophonisbe* von Meissner, *Lampedo* von Lichtenberg, *Theseus auf Creta* von Rambach etc.) von verschiedenen Componisten in Musik gesetzt; sehr lange aber erhielt sich die ganze Gattung nicht, indem man einsah, dass etwas Vollkommneres aus dieser Art Verbindung von Poesie und Musik nicht herauskommen konnte, da beide nur nebeneinander her, nicht aber ineinander aufgehen. Schon das in die Musik hineingesprochene Wort ist dem Ohre unangenehm. Johann Rudolph Zumsteeg, 1760—1802, lebt gegenwärtig noch in unserer Erinnerung durch seine *Geisterinsel* (1798) und sein *Pfauenfest* (1801); mehr aber noch durch seine Balladen. Friedrich Heinrich Himmel, 1765—1814, preussischer Capellmeister, war beliebt in Operetten (*Fanchon*, *Die Sylphen*) Cantaten, Instrumentalsachen und Liedern, von denen einzelne gegenwärtig noch nicht verklungen sind. Johann André, 1741—99, 1777 Capellmeister bei der Döbbelin'schen Gesellschaft in Berlin, seit 1784 wieder in seiner Vaterstadt Offenbach, schrieb eine Reihe Operetten, darunter auch Göthe's *Erwin und Elmire* und *Claudine von Villa Bella*. Endlich **Johann Friedrich Reichardt**, geboren zu Königsberg in Preussen 1752, im Jahre 1775 Nachfolger des Friedrich Agricola als Capellmeister Friedrichs II zu Berlin, gestorben als Salzinspector zu Giebichenstein bei Halle 1814. Er ist unstreitig einer der interessantesten und geistig bedeutendsten Männer dieser ganzen Musikperiode. Feurig, ausserordentlich regsamen Geistes (der politischen Gesinnung nach durch und durch Republikaner), allseitig und gründlich gebildet, von scharfer Beobachtungsgabe und rastlosem Drange zur Thätigkeit, vereinigte er in sich den tüchtigen praktischen Musiker, Capellmeister und wenigstens immer zur Production bereiten Tonsetzer mit dem geistvollen Schriftsteller, der auf vielen Reisen einen weiten Gesichtskreis gewonnen hatte. Von seinen zahlreichen Compositionen hat, mit Ausnahme einzelner

volksmässiger Lieder, garnichts sich erhalten; seine Phantasie stand nicht auf gleicher Höhe mit seinem Verstande und seinen Absichten, ausserdem blieb er überall von Vorbildern abhängig. In der Oper lehnte er sich anfangs an Hasse und Graun, später an Gluck; aber wiewohl er den Werth des einfachen, ausdrucksvollen Gesanges zu schätzen wusste, auch Sinn für das Grossartige besass, reichte seine Erfindung namentlich für umfänglichere Werke doch nicht aus; alles war mehr Verstandesarbeit ohne freieren Ideenflug, auch sein Streben nach bedeutenden Wirkungen hatte mehr nur äusserlichen Effect zur Folge. Seine Kirchenstücke, wiewohl zu ihrer Zeit gesucht, sind schwach, denn in der strengen Schreibart und der Polyphonie war er niemals heimisch; noch schwächer sind seine Instrumentalstücke, in welchen er über Phil. Em. Bach niemals hinauskam, doch ohne dessen Geschick, Geschmack und Formgewandtheit zu besitzen. Sein Bestes sind seine Lieder, von denen einzelne noch heute gesungen werden, und seine Liederspiele (*Erwin und Elmire, Claudine von Villa Bella, Jery und Bätely* etc.); hierin offenbarte er mehr Wärme und Unmittelbarkeit der Empfindung, und sie enthalten Züge von wirklicher Volksmässigkeit. Das *Liederspiel*, dessen musikalischer Theil nur aus Liedern besteht, verdankt ihm seine Entstehung; über die Absicht und Einrichtung solcher Stücke spricht er selbst ausführlich in der Allg. Mus. Ztg. III, 709 ff. sich aus. Unter seinen Schriften sind die bedeutendsten die, übrigens eben so viel von Politik als von Musik handelnden „Vertrauten Briefe aus Paris" in den Jahren 1802—3 geschrieben (Hamburg 1804, 3 Bde.); ferner das Berliner Kunstmagazin (2 Bde., 1782 und —91); auch seine schon erwähnten Briefe eines aufmerksamen Reisenden (1774—76) enthalten viel Angeregtes und Anregendes, aber auch viel Ungeklärtes. Von starker Selbstschätzung war er nicht frei, weshalb er, wie bei seinem Feuereifer ohnedies erklärlich, manches nicht nur freimüthige, sondern auch harte und voreilige Urtheil sich hat zu Schulden kommen lassen; infolge dessen es ihm auch an Feinden nicht fehlte und seine schriftstellerische Thätigkeit weniger durchgreifend war, als sie hätte sein können.

Auf ihre Höhe ist die komische Oper durch **Mozart** geführt worden. Seine Komik ist eine unvergleichlich feinere und höhere als die des Dittersdorf und Genossen, in deren Opern das stark Karikirte und Possenhafte eine grosse Rolle spielen. Und den wirklich einheitlich organisirten komischen Charakter hat erst Mozart geschaffen, einen Leporello oder Osmin hat es vor und

neben ihm nicht gegeben und nach ihm auch nicht wieder. Während die italienische und deutsche komische Oper mehr nur durch spasshafte Scenen, lächerliche Contraste und Situationen im Einzelnen wirkten, ist bei Mozart die Charakteristik des Komischen eine von innen heraus treibende, und erstreckt sich auf die ganze Person und alles, was sie fühlt, denkt und thut; die komischen Scenen sind daher nicht bloss äusserlich herbeigeführt, sondern ergeben sich unmittelbar aus der Empfindungs- und Denkweise der Betheiligten. Diese consequente Durchbildung aber forderte mit Nothwendigkeit einen weit feineren und entwickelteren Kunstapparat, zog eine weit grössere Mannigfaltigkeit und Erweiterung der Formen nach sich; die überwiegend nur kleinen, zum Theil nur liedartigen Sätze konnten nicht mehr hinreichen, wo es um eine allseitig ausgeprägte musikalische Charakterzeichnung sich handelte. Dem entsprechend sind Mozart's Arien, Ensembles und Finales auch im komischen Genre vollkommen ausgebildet, und seine Behandlung des letzteren offenbart einen ebenso überragenden Kunstgeist, wie seine Gestaltung des Ernsten und Tragischen.

Erquickend durch ihre Frische und Naturwüchsigkeit waren die Blüthen, welche die komische Oper in der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts brachte. Leider aber verlor der Boden, dem sie entsprossten, nur zu bald seine treibende Kraft, ohne sie bis jetzt wiedergewonnen zu haben. Die Naivität und Unbefangenheit gingen verloren, Leben und Kunst wurden zu ernsthaft, und wenn auch verschiedene dramatische Tonsetzer der Folgezeit Begabung für das Komische besassen und einzelne Werke in diesem Genre auftauchten, so wurde doch die Höhe der Dittersdorf'schen Periode bei weitem nicht mehr erreicht, geschweige denn überstiegen. In der Gegenwart ist die komische Oper so gut wie ganz ausgestorben; dass Zotenstücke der trivialsten und frivolsten Art, wie etwa *Die schöne Helena*, selbst in bedeutenden, namhaften Kunststädten Mal auf Mal vor überfüllten Zuschauerräumen die Bühne verunreinigen dürfen, ist nur ein trauriger Beweis, dass die Fähigkeit, das Komische vom Gemeinen zu unterscheiden, unserem heutigen Theaterpublikum ganz abhanden gekommen ist. —

Inzwischen aber war auch das ernste Musikdrama Gegenstand der Reformpläne eines Mannes geworden, den wir mit Stolz zu den Unsrigen zählen. Es ist **Christoph Wilibald Ritter von Gluck**, geboren am 2. Juli 1714 zu Weidenwang bei Neumarkt in der Oberpfalz.

Nachdem Gluck an verschiedenen Orten Böhmens seinen ersten

Unterricht empfangen, und in Prag durch Lectionen auf dem Violoncello und im Gesange sowie mit Singen und Spielen in den Kirchen sich hatte durchbringen müssen, kam er 1736 nach Wien, wo er mit Werken von Fux und den Italienern Caldara, Conti, Porsile und andern bekannt wurde. Darauf nahm ihn der Fürst von Melzi als Kammermusikus mit nach Mailand und übergab ihn dem dortigen Capellmeister und Componisten von Ruf, Giov. Batt. Sammartini, zur ferneren Ausbildung. Gluck machte schnelle Fortschritte, denn schon 1741 kam seine erste Oper, *Artaserse* von Metastasio, auf dem mailänder Hoftheater mit Beifall zur Aufführung. Sein Ruf verbreitete sich schnell, bis 1745 arbeitete er für verschiedene italienische Theater[9]), ging in diesem Jahre auch nach London, wo er eine neue Oper *La Caduta de' Giganti*, die für Cremona gesetzte *Artamene* und ein Pasticcio *Piramo e Tisbe* auf die Bühne brachte. Doch fand er in London keinen günstigen Boden, theils war die italienische Opernakademie in zu desolaten Umständen, theils war Gluck selbst auch noch zu unreif. Daher kehrte er schon gegen Ende 1746 nach Deutschland zurück — nicht ohne von Händel's Kunst einen Eindruck für's ganze Leben empfangen zu haben —, und wählte, nach einer kurzen Anstellung bei der Dresdner Hofcapelle, Wien zu seinem bleibenden Wohnsitz. Am 14. Mai 1748 kam dort seine *Semiramide riconnosciuta* von Metastasio auf die Bühne, 1754 wurde er Capellmeister der Hofoper, in welchem Amte er bis 1764 verblieb. Inzwischen ist er noch in Rom gewesen (*Telemacco* 1750), und hat im nächsten Jahre zu Neapel, wo er mit Durante bekannt wurde, *La clemenza di Tito* des Metastasio, sowie 1754 für ein Fest des Wiener Hofes zu Schlosshof *L'Eroe Cinese* geschrieben. Das Auftauchen seiner Reformpläne bezeichnet die von Ranier o di Calzabigi nach dem Euripides gedichtete Oper *Orfeo ed Euridice*, welche 1762 im Hofburgtheater auf die Bühne kam; ihr folgten *Alceste*, ebenfalls von Calzabigi, zu Wien 1767; *Iphigénie en Aulide* von Du Rollet nach Racine, Paris 1774, sowie in demselben Jahre die Bearbeitung des *Orfeo*, und 1776 die Bearbeitung der *Alceste* für die französische Bühne; die *Armide* des Quinault 1777, und die *Iphigénie en Tauride* von Guillard 1779, beide für Paris.[10]) Seine letzte Oper war *Echo*

9) *Demofoonte* von Metastasio für Mailand 1742; *Demetrio* und *Ipermnestra* von demselben Dichter, beide für Venedig und im nämlichen Jahre, *Artamene* für Cremona, *Siface* für Mailand 1743; *Fédra* für Mailand 1744; *Alessandro nell' Indie* von Metastasio für Turin 1745.

10) Dazwischen aber componirte er noch die Opern *Il Trionfo di Camillo* und *Antigono* des Metastasio, beide für Rom 1754; *La Danza* von Metastasio und *L'Innocenza giustificata*, beide für Wien 1755; *Il Re pastore* des Metastasio,

et Narcisse vom Baron Tschudi, in demselben Jahre und gleichfalls für Paris. Auch mit dem Plane einer Dramatisirung des Dryden'schen Alexandersfestes trug er sich eine Zeit lang, gab ihn aber wieder auf, als er seine Unhaltbarkeit eingesehen hatte (Burney, Reisen II, 176). Eine Musik zu Klopstocks[11]) Hermannsschlacht blieb in Gluck's Kopfe, worin er sie seiner Gewohnheit nach fertig ausgearbeitet hatte; aufgeschrieben hat er sie niemals, nur hie und da manches daraus vorgetragen. Klopstock selbst, den er 1775 zu Strassburg einige Gesänge daraus hören liess, bewunderte sie. Gluck starb zu Wien am 15. November 1787 im 73. Lebensjahre.

Bis weit über die Mitte seines Lebens hinaus verfolgte auch Gluck die Bahnen der italienischen Oper, was er bis auf den *Orfeo* geschaffen, unterschied sich nicht viel von den Producten anderer italienischer Operncomponisten. Auch im *Orfeo* selbst ist er nur erst auf dem Scheidewege angelangt, er schrieb nachher auch noch verschiedene Opern nach italienischer Manier; die *Alceste* ist es erst, in welcher er völlig mit derselben brach. Als er dieses Werk componirte, stand er im 53. Lebensjahre und hatte eine lange Kunstlaufbahn bereits hinter sich; mehr also Beobachtung, Erfahrung, Reife des Geistes und bewusste Absicht, als ein unwillkürlicher Kunstinstinct, trieben ihn zum Kampfe gegen die Missbräuche der Italiener. Burney lässt ihn selbst erzählen, „England habe ihn darauf gebracht, bei seinen dramatischen Compositionen auf das Studium der Natur sich zu legen, indem er während seines Aufenthaltes in London den Geschmack der Engländer studirt und gefunden hätte, dass die planen und simplen Stellen die meiste Wirkung auf sie thaten" (Reisen II, 194). Sonach dürfte man an einen wenigstens mittelbaren Einfluss Händel's auf ihn kaum zweifeln. Doch hiervon abgesehen, war Gluck selbst ein Mann von Charakter und ernstem hohem Sinne, dem Nachdenken und der

für Wien 1756; eine Anzahl *Airs accompagnés* und *Airs nouveaux* (Gesänge mit Clavier in leichtem französischen Stil) zu 10 dramatischen Stücken für das kaiserlich französische Theater zu Wien, in den Jahren 1755—62; die Serenate *Tetide* für Wien 1760; das Ballet *Don Juan* für Wien 1761; *Il Trionfo di Clelia* des Metastasio, für Bologna 1762; *Ezio* von Metastasio, für Wien 1763; das Singspiel *Le Rencontre imprévue* (später im Deutschen *Die Pilgrime von Mekka*) für Wien 1764; *Il Parnasso confuso* des Metastasio, und *La Corona* von demselben, beide für Wien 1765; *Paride ed Elena* von Calzabigi für Wien 1769; *Le Feste d'Apollo*, *Bauci e Filemone* und *Aristeo*, alle drei für Parma und ebenfalls 1769; *L'Arbre enchanté* und *Cythère assiégée* für Versailles 1775.

11) Von dem er auch Oden für eine Stimme componirt hat, welche im Druck erschienen sind.

Kunstbetrachtung zugethan, von der Natur für das Grosse und Bedeutsame in einfacher Erscheinung angelegt. Daneben konnten auch die deutschen Bestrebungen um Veredlung und Vertiefung der Poesie, mit Lessing und dem von ihm hochverehrten Klopstock an der Spitze überhaupt, und die Bemühungen um Verbesserung des deutschen Schauspiels insbesondere, nicht ohne bewegende Einwirkungen auf ihn bleiben. Die rein conventionell gewordenen und erstarrten Gesangformen der italienischen Oper, die endlosen, aller dramatischen Fortbewegung der Handlung Widerstand leistenden Arien, konnten seinem Drange nach Lebenswahrheit auch im Kunstwerke, nicht länger entsprechen; die Allmacht einer üppigen, auf Kosten jeder höheren Idealität nur die Sinne berauschenden und dem Ohre schmeichelnden Melodik musste seine keusche und kräftige Natur anwidern; die Eitelkeit der Sänger, welche in dem Componisten nicht viel mehr als ihren Handlanger sahen, musste sein Künstlerbewusstsein empören. Diesen Uebelständen zu begegnen, fühlte Gluck Beruf und Kraft in sich, und das Bestreben, dem poetischen und dramatischen Theile der Oper gegenüber dem rein gesanglichen zu seinem Rechte zu verhelfen, ist der Kern seiner Reformideen.

Ueber seine Kunstabsichten giebt er selbst Rechenschaft in der bekannten Zueignungsschrift der 1769 im Druck erschienenen *Alceste* an den Grossherzog von Toscana. Bei Composition dieser Oper sei es seine Absicht gewesen, sagt er ungefähr, den durch Eitelkeit der Sänger und schwache Willfährigkeit der Componisten in die italienische Oper eingerissenen Missbräuchen aus dem Wege zu gehen. Die Musik solle ihrer wahren Bestimmung zurück gegeben werden, der gemäss sie den Ausdruck und das Interesse der Situation zu verstärken habe, ohne die Handlung zu zerreissen und durch bloss äusserlichen Aufputz zu entstellen. „Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie dasjenige sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, indem sie nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören". Ferner, fährt er fort, habe er es vermieden den Sänger im Feuer des Dialoges zu unterbrechen, um ihn ein Ritornell abwarten oder durch eine lange Cadenz auf irgend einem Vocal seine Kehlfertigkeit zeigen zu lassen. Ebenso glaube er nicht über den zweiten Theil einer Arie rasch hinweggehen zu dürfen, wenn gerade in diesem die Leidenschaft am stärksten zum Ausbruche käme; oder die Arie da zu schliessen, wo der Sinn nicht schliesst, bloss um dem Sänger Gelegenheit zur Entfaltung seiner Geschicklichkeit im Variiren zu geben. Die Ouverture solle den Zuhörer auf den Inhalt

der darzustellenden Handlung vorbereiten, und die Instrumente müssten stets im Verhältnisse zur Stärke und dem Ausdrucke der Leidenschaften stehen. „Endlich glaubte ich, einen grossen Theil meiner Bestrebungen auf Erzielung edler Einfachheit wenden zu müssen, weshalb ich stets vermied, auf Kosten der Anschaulichkeit mit Schwierigkeiten zu prunken; ich habe niemals auf Erfindung eines neuen Gedankens grossen Werth gelegt, wenn er nicht von der Situation selbst herbeigeführt wurde und dem Ausdrucke entsprach. So glaubte ich auch zu Gunsten der Wirkung die Regel opfern zu dürfen".

Gewiss ist, dass diese Aussprüche verschiedene streitige und von Gluck's Gegnern ehedem auch hart angefochtene Punkte enthalten; ebenso sind die meisten seiner Gedanken keineswegs neu, sondern schon vorher theils in der Praxis verwirklicht, theils von einsichtsvollen Tonlehrern ausgesprochen, und treffen im wesentlichen nur das verflachte Italienerthum seiner Zeit. Sie beweisen aber, dass er über seine Aufgabe vollständig mit sich im Reinen war, wie bei ihm überhaupt stets die ernste Reflexion der künstlerischen That voraufging. Dass er aber, indem er allen reinen, nicht durch Text und Situation bedingten Gesang in der Oper auf's Strengste verwarf, der den Italienern entgegengesetzten Einseitigkeit einer zu engen Begrenzung der Musik anheimfiel, lässt sich nicht leugnen und war nicht minder eine Folge seiner tonkünstlerischen Organisation, als seiner Vorstellungen von der Beschaffenheit eines vollkommenen Musikdrama. Seine Begabung war für das Dramatische überhaupt unstreitig bedeutender als für das specifisch Musikalische, die Art seiner künstlerischen Erregtheit war in erster Reihe eine poetische und erst in zweiter eine musikalische. Nicht allein sein starker Charakter und die klare Reinheit seiner Kunstanschauungen bewahrten ihn vor den Ausschweifungen der Italiener, sondern auch die engeren Schranken seiner musikalischen Phantasie. Jene unbegrenzte Freiheit und Unmittelbarkeit der Tongestaltung, welche ein Scarlatti, Händel, Bononcini und selbst Hasse und andere in ihren Opern offenbaren, findet sich bei Gluck kaum irgendwo. Deshalb vermochte er zu sagen: „Ehe ich arbeite, suche ich vor allen Dingen zu vergessen, dass ich Musiker bin", und dass er dahin gestrebt habe, „mehr Maler und Dichter als Musiker zu sein", wie er bezüglich der *Armide* an Du Rollet schreibt; und indem er (in jener Dedication der *Alceste*) der Musik in ihrer Verbindung mit der dramatischen Poesie nur die Geltung der in eine Contour hineingefüllten Farbe, nicht aber das Recht einer in unmittelbarer Einheit mit der Dich-

tung entstandenen freien Gestaltung einräumt, zeigt er, dass seine Tonempfindung nur eine secundäre war. Die Einzelformen der Musik hat Gluck nicht gefördert, ein Versuch dazu lag auch garnicht in seinen Kunstabsichten, seine Werke wollen nur als ein Ganzes und in ihrer Totalität als dramatische Kunstwerke beurtheilt sein. Es war nicht seine Bestimmung, die Musik über ihre vordem schon bekannten Grenzen hinaus zu erweitern, sondern vielmehr, der Oper eine bis dahin vergeblich erstrebte Einheitlichkeit der dramatischen Gesammtgestaltung zu verleihen. Während Scarlatti, Händel und andere die dramatische Musik mit einer Fülle von Ausdrucksmitteln bereicherten, ihre Bildkraft erhöhten und ihre Formen der Darstellung aller Gefühlsregungen und Leidenschaften zugänglich machten, gelang es ihnen doch nicht, der Oper eine in sich fertige Kunstgestalt anzubilden; als Ganzes betrachtet, mangelte ihr das höhere dramatische Interesse. Gluck hingegen vermochte es, sein Musikdrama zu einer weit vollkommneren Einheit zu erheben, insofern darin Poesie und Musik einander mehr die Wage halten und die deutlich erkannte Nothwendigkeit, auch in der Operndichtung mehr dem wirklichen Drama sich zu nähern, auf eine weit höhere dramatische Bedeutung des Gesammtkunstwerkes hinführte. Den Ausdruck aller Leidenschaften und Gemüthsbewegungen hatte Gluck in der Gewalt wie nur irgend ein anderer Meister, seine Charakteristik der Personen und seine Schilderungen innerer und äusserer Zustände zeigen überall die tiefste Beobachtung und klarste Anschauung der Natur, niemals lässt sein edler Genius zu Aeusserungen von Gewaltsamkeit sich fortreissen, niemals erniedrigt er sich zu bloss sinnlicher Reizung und leichtfertiger äusserlicher Tändelei. Ueberall erkennt man in ihm den dramatischen Künstler, der eine Situation poetisch und gross zu erfassen und in einem jeden Charakter gleich wie in einem offenen Buche zu lesen vermag, die verborgensten Triebfedern aller Handlungen kennt, und aller aus solchen inneren Bewegungen sich ergebenden Conflicte und Lösungen mächtig ist — hätte er zugleich die Fülle von Musikgedanken und den Gesangreichthum eines Mozart besessen, so stünde er in der Oper auf unerreichbarer Höhe. Aber Mozart's Operngestalten sind musikalisch-dramatisch geboren, Gluck's Charaktere sind poetisch-dramatisch erzeugt, und nur musikalisch gefärbt oder durch Musik höher belebt. Jene erscheinen ebenso voll, rund, warm und blühend an Form und Gliedern, wie bewunderungswürdig durch feine Charakteristik und psychologische Wahrheit, an sinnlicher und geistiger Schönheit vollkom-

men mit sich übereinstimmend. Diese sind nicht minder naturwahr, tief und geistig bedeutend, dabei oft von einer Keuschheit und Erhabenheit, wie Mozart sie zu denken kaum vermochte; ihre rein musikalische Bildung aber steht an Fluss, Vollkommenheit der Entwickelung und sinnlicher Schönheitsfülle beiweitem nicht auf gleicher Höhe mit ihrer allgemein poetischen Beschaffenheit. Hier hat Mozart unbestreitbar noch einen weiten Schritt über Gluck hinausgethan. In seinem Recitativ, welches meist der begleiteten Art angehört, ist Gluck meisterhaft, die musikalische Rhetorik ist seine Stärke; namentlich im Ausdrucke des Einzelnen, in der getreuen Abspiegelung des Wortes und der Gestaltung des dramatischen Augenblicks, ist er überall höchst treffend und wahr. Deshalb ist auch ganz erklärlich, dass die französische Oper als Grundlage seines Schaffens ihm weit näher lag, als die italienische. Alle festen Gesangformen auflösen zu wollen ist Gluck darum noch niemals in den Sinn gekommen; der Arie bedient er sich ebensogut wie die Italiener, nur in sehr vereinfachter Gestalt, von allem rein gesanglichen Schmucke entkleidet und überall der Situation angemessen, wobei freilich, wie in seiner gesammten Tongestaltung, die dramatische Wahrheit vor der gesanglichen Schönheit den Vorrang behauptet. Wie alle ausgebildeten Formen Gluck's, ist sie meist kurz und sehr knapp gehalten — im wesentlichen aus dem richtigen ästhetischen Grunde, den Fortgang der Handlung nicht durch gar zu breite Gefühlsergüsse zu sehr zu hemmen; zum Theil aber auch, weil Gluck augenscheinlich nur schwer producirte. Was er geschrieben hat, ist ihm nicht leicht in die Feder geströmt, sondern er hat es mit grossem Fleiss und mannhaftester Beharrlichkeit aus sich herausgearbeitet. Seine Erfindung ist stets edel, und wo sein Gedankenflug höher geht und recht Bedeutendes in die Erscheinung treten soll, da wird auch sein Gesang breiter und voller. Aber die thematische Fortspinnung eines Tongedankens war ihm keine mühelose Aufgabe, ihm fehlte die letzte Freiheit in Beherrschung der Form, weshalb sie bei ihm nicht immer völlig abgerundet und aus sich heraus geworden erscheint. Auch den Contrapunkt und die Stimmencombination beherrschte er nicht mit zwangloser Ungebundenheit, daher ging ihm seine im musikalischen Monolog so starke dramatische Charakteristik leicht verloren, sobald es galt, im Stimmen-Ensemble den verschiedenen Charakteren ihre individuellen Merkmale und Unterschiede zu bewahren. Durch das Zurücktreten musikalisch grösser und reicher ausgebauter Gesangformen wird überdiess dem recitirenden Element ein Uebergewicht

eingeräumt, welches der Mannigfaltigkeit nachtheilig ist, und das Princip stets bedeutsamer Betonung des Einzelnen (welches man in neuester Zeit bis zu totaler Materialisterei verfolgt hat, wovon bei Gluck noch keine Spur ist) muss endliche Monotonie und Abschwächung der wirklichen Höhemomente nach sich ziehen. Vortheilhaft äusserte sich Gluck's Bestreben, alles bloss sinnlich Wirkende und nicht unmittelbar aus der Idee Herausfliessende zu verbannen, noch auf das Orchester und den Tanz. Das Orchester dient ihm stets nicht nur zur Verstärkung und Abschattirung der darzustellenden inneren Bewegungen, sondern in weitem Umfange auch zur Vergegenwärtigung der Situation durch Schilderung und Malerei. Hierin hatte er freilich von Monteverde an und Händel an der Spitze, manchen Vorgänger, auch Rameau war nicht ohne Erfolg bestrebt gewesen, die nüchternen Generalbassakkorde des Lully in mancherlei charakterisirende Bewegungen aufzulösen. Gegenüber der italienischen Oper seiner Zeit, welche in ihrer Begleitung mit dem zum Tragen der Stimme Nothwendigsten sich begnügte, erscheint Gluck's reich belebtes Orchester jedoch als eine Neuerung von Gewicht. Und der Augenweide und Pracht der Tänze und Aufzüge sich zu entäussern, vermochte er weder seinem Publikum gegenüber, noch lag es in seinen, den Vorstellungen vom griechischen Drama wieder unmittelbarer sich anschliessenden Absichten. Doch diente ihm das Ballet nicht bloss als decorativer Aufputz, sondern als Mittel zur Verstärkung der dramatischen Wirkung, und als solches musste es in directer Beziehung zur Handlung stehen, charakteristisch und ein Ausdruck des Pathos, ein Abbild der Situation werden, womit es der antiken Pantomimik und Orchestik weit näher kam als unsere moderne Luftspringerkunst. Endlich ist der Chor bei Gluck stets unmittelbarer Theilnehmer an der Handlung, in die er überall, wo die Situation es mit sich bringt, thätig und den Vorgang belebend eingreift. Auch die französische Oper hatte die Bedeutung des Chores schon weit mehr begriffen als die italienische, welche ihn ganz vernachlässigte; namentlich dem Rameau hat Gluck hierin augenscheinlich Anregendes zu danken gehabt.

Anfangs der sechsziger Jahre war es, wie der Leser erinnert, als Gluck von der italienischen Oper sich abwandte. Einigen Antheil an dieser Wandelung mochte Calzabigi haben, der Herausgeber der dramatischen Werke des Metastasio. Er besass gute Einsichten in das Wesen der dramatischen Kunst und die Mängel der italienischen Oper, war daher der Mann, wie Gluck ihn ge-

brauchen konnte. Zwar ergaben Calzabigi's Bestrebungen, in seinen Operndichtungen antiken Vorbildern sich zu nähern, weder wirkliche Dramen, noch hatten seine Producte mehr vom Geiste der Alten als die französische Tragödie oder die bessere italienische Oper. Allerdings waren die langen „blühenden Beschreibungen, überflüssigen Vergleichungen und sentenzenmässigen Sittenlehren" wohl zum guten Theil vermieden; aber den Situationen fehlte doch die Mannigfaltigkeit, die allzu gedehnte rhetorische Ausspinnung mancher Dialoge und Herzensergüsse war eben so wenig wie die zu weit getriebene und daher zur Monotonie führende Einfachheit der Handlung geeignet, die Reichhaltigkeit der Tongestaltung zu befördern. War einer der beiden Genossen am neuen Musikdrama wirklich von antikem Geiste beseelt, so war es Gluck. Aber seine Neuerungen wurden nicht sofort mit ungetheiltem Beifalle aufgenommen, die Italiener waren überall noch zu mächtig. Auch Wien war in zwei Parteien getheilt[12]); der *Orfeo* gewann allerdings schnell die Kenner für sich, man fand darin noch manches Gewohnte und betrachtete ihn nicht eigentlich als einen Neuerungsversuch. Die *Alceste* aber stiess bereits auf viel schärferen Widerspruch. Alle Freunde der Theaterverbesserung in Wien empfingen sie zwar mit offenen Armen. — „Ich befinde mich im Lande der Wunderwerke! ein ernsthaftes Singspiel ohne Castraten, eine Musik ohne Solfeggien, oder, wie ich es lieber nennen möchte, ohne Gurgelei; ein wälsches Gedicht ohne Schwulst und Flatterwitz!" sagte Sonnenfels beim Erscheinen der *Alceste* auf dem Burgtheater. Aber die norddeutsche Critik spielte unserm Meister ziemlich arg mit, Agricola, Kirnberger, Forkel, anfangs auch Nicolai, der aber später sich bekehrte, waren offene Widersacher seiner Bestrebungen. In der allgemeinen deutschen Bibliothek sagte Agricola unter anderm von der *Alceste*, „diese Composition sei, als eine blosse notirte Declamation betrachtet, immer noch viel zu viel Musik, und als musikalisches Kunstwerk betrachtet, viel zu wenig Musik. Man

12) „Man kann sagen", erzählt Burney, „dass Metastasio und Hasse an der Spitze einer der vornehmsten Secten stehen, und Calzabigi und Gluck an der Spitze einer anderen. Die erste betrachtet alle Neuerungen als Schwärmerei und hängt fest an der alten Form des musikalischen Drama. Die andere Partei hält mehr auf theatralische Wirkungen, richtig gehaltene Charaktere, Einfalt in der Diction und musikalischen Ausführung, als auf das was sie blumenreiche Beschreibungen, überflüssige Gleichnisse, spruchreiche und frostige Moral auf der einen, mit langweiligen Ritornellen und Gurgeleien auf der anderen Seite nennen." Reisen II, 172.

störe sein eigenes Vergnügen, wenn man der Musik ihre eigenthümliche Kraft raube, und unter dem Vorwande, die Gurgelei abzuschaffen, uns Lully'sche Psalmodien anstatt Recitative, und kleine Versettchen anstatt Arien aufdringen wolle. Glucks Arien wären nur musikalische Entwürfe und Skizzen statt ausgeführter Tongemälde, und an sehr vielen Stellen sei der Componist, anstatt den wahren Ausdruck erlangt zu haben, ins Niedrige und Kindische verfallen, man empfände die Wirkungen einer der Zucht der Beurtheilungskraft entlaufenen Imagination. Schöne Einfalt sei so suchenswerth als unnöthige Schwierigkeiten verächtlich, es sei aber keine schöne Einfalt, wenn man einer Kunst die Hälfte ihrer wesentlichen Zierde abreissen wolle. Aus Hasse's *Piramo e Tisbe* könne man sehen, wie es Herr Gluck hätte machen sollen, wenn er der Poesie hätte genug thun und auch der Musik ihre Rechte hätte lassen wollen" etc.[13]) Es war weder die verehrungswürdigste noch künstlerischste Seite Gluck's, dass er sich nicht begnügte, seine Kunstthaten für sich selbst sprechen zu lassen, sondern sich stets bereit hielt, mit Bevorwortung, Vertheidigung und Polemik für sie in die Schranken zu treten, wobei es zuweilen ohne Ausbrüche von Härte und starkem Selbstbewusstsein nicht abging. So nahm er auch Gelegenheit in der Dedication der 1770 gedruckten Oper *Paride ed Elena* an den Herzog von Braganza, hoch zu Gericht zu sitzen über „die Halbgelehrten, die Kunstrichter und Tonangeber, eine Klasse von Menschen, die unglücklicherweise sehr zahlreich ist, zu allen Zeiten dem Fortschritte der Kunst tausendmal nachtheiliger war als die Unwissenden, und gegen eine Methode wüthet, welche, wenn sie sich bewährt, ihre eigene Anmaassung zu vernichten droht." „Indessen", fährt er fort, „erwarte er auch von dieser Oper keinen besseren Erfolg als von der *Alceste* — alle Hindernisse aber sollten ihn von immer neuen Versuchen zur Erreichung seines guten Zweckes nicht abschrecken."

Paris war es, wohin Gluck nunmehr sein Augenmerk zu richten begann; hier glaubte er nicht allein auf die nöthigen Kräfte und Mittel zu würdiger Inscenirung seiner Musikdramen rechnen zu dürfen, sondern auch auf die Sympathie des Volkes für seine Art und Weise der Kunstgestaltung, welche den Traditionen des Lully und Rameau ja so nahe kam. Unmittelbaren Anstoss dazu gab der von Rom her ihm schon bekannte Bailly Du Rollet, welcher

13) Allgem. deutsche Bibliothek Bd. X. St. 2, und Bd. XIV, St. 1; auch bei Forkel; Musikal. krit. Bibliothek, 3 Bde. Gotha 1778—79; I, 174 ff.

zu Wien Gluck's beste Opern kennen und bewundern lernte, und nun die *Iphigénie en Aulide* des Racine zu einem Operntext für ihn bearbeitete. Nach Vollendung der Composition richtete Du Rollet 1772 an einen der Directoren der Pariser Grossen Oper eine dringende und von Begeisterung überströmende Aufforderung, dieses Meisterwerk für Paris zu erwerben. Nachdem die Sache eine Zeit lang geruht hatte, brachte sie Gluck selbst im Februar 1773 durch ein Schreiben an den Redacteur des Mercure de France aufs Neue in Erinnerung, und that auch Schritte zur Erreichung seiner Absichten bei seiner ehemaligen Schülerin, der Dauphine Marie Antoinette. Durch ihren Einfluss wurde er noch in demselben Jahre nach Paris berufen und langte im Spätsommer daselbst an.

„Wenn es den Verfechtern der alten französischen Musik möglich ist, irgend eine andere als die von Lully und Rameau mit Vergnügen zu hören, so muss es Gluck's *Iphigénie* sein, in welcher er sich so weit nach dem Nationalgeschmacke, Stile und der Sprache geschmiegt hat, dass er den einen oft nachgeahmt und den andern adoptirt hat", sagt Burney (Reisen II, 194). Doch war es nicht besondere Vorliebe für die französische Nation oder gar die Absicht, einen Franzosen in der Musik aus sich zu machen, weshalb Gluck der französischen Oper sich zuwandte. Er war vielmehr allem abgeschlossen Nationalen in der Musik abhold und strebte, gleich allen grossen Künstlern, nach einer über die Schranken der Nationalität hinausgreifenden Allgemeingültigkeit seiner Producte, wenn er auch in erster Reihe Deutscher blieb. In jenem Briefe an den Redacteur des Mercure erklärt er, „es sei der Lieblingsgedanke seiner Seele, eine allen Nationen zusagende Musik zu schaffen und dadurch den lächerlichen Unterschied der Nationalmusiken aufzuheben." Eine Vervollkommnung der französischen Musiktragödie innerhalb ihrer nationalen Grenzen ist ihm daher niemals in den Sinn gekommen, als er seine bedeutendsten Vorgänger in dieser Richtung, Lully und Rameau, studirte, um auf ihren Grundprincipien weiter zu bauen. Nur weil die französische Oper in ihrer ganzen Art der Kunstgestaltung seinen Reformideen und seiner Begabung mehr als die italienische zusagte, ergriff er sie, und daher wurde es ihm auch nicht schwer, ihr gegenüber seine freie Selbstbestimmung durchaus zu bewahren. Lully's steife und überaus monotone Psalmodie ersetzte er durch das freie Recitativ; an die Stelle der kurzen und formlosen, zur Schilderung eines festen andauernden Gefühlszustandes garnicht hinreichenden Ariosi, trat bei ihm die Arie, zwar auch nur sehr knapp in der Form, doch

der Darstellung innerer Zustände immerhin mehr Raum gewährend und weit geeigneter, Höhepunkt und Resultat voraufgegangener Bewegungen zu sein. Das Orchester verwandelte sich in einen durch freie Selbstthätigkeit belebten Kunstorganismus, der Chor empfing die Fähigkeit thatkräftigen Eingreifens in die Handlung, der Tanz wurde Mittel zur Verstärkung des dramatischen Pathos; die Pracht und der Luxus blieben zwar dieselben, aber dem steigenden Kunstgehalt gegenüber sank ihre Macht, sie wurden nur glänzende Aussenseite eines innerlich Bedeutsamen. Und durch diese Vervollkommnung der einzelnen Factoren gewann auch das Musikdrama in seiner Totalität ein die französische Oper weit überragendes dramatisches Interesse. Ungeachtet aller dieser Modificationen bot Gluck's *Iphigénie* den Anhängern jener, und insbesondere des Rameau, noch immer Anknüpfungspunkte genug, um so mehr, als sowohl die Dichtung wie auch die Behandlung der Sprache von Seiten Gluck's, ihnen aufs Bereitwilligste entgegen kamen. Du Rollet stand mit seinem Textbuche zur *Iphigénie* der Antike kein Haar breit näher als Calzabigi mit dem *Orfeo* oder der *Alceste*, seine Dichtung entspricht vielmehr vollständig den damaligen französischen Anschauungen von der Tragödie und trägt dem Geschmack des Zeitalters hinlänglich Rechnung, um nicht zu befremden. Und Gluck's declamatorische Behandlung der französischen Sprache in seiner Musik, wurde von Jedermann als vollkommen anerkannt, Rousseau widerrief sogar geradezu seine frühere Behauptung, dass die französische Sprache für Musik unbrauchbar sei.

Stiess Gluck dennoch auf heftigen Widerspruch, so ging dieser doch immer noch weniger von Anhängern der altfranzösischen Oper, als von den Vertretern der Italiener aus. Jene eiferten gegen die Gluck'sche Musik nur aus Ehrfurcht vor Lully und Rameau, welche sie auf der letzten Höhe aller dramatischen Kunst erblickten, und aus bequemer Zurückhaltung gegen alle Neuerungen; diese, die Parteigänger der Italiener, sahen in Gluck vorläufig nur einen Nachfolger jener beiden Meister und befürchteten den Sturz ihrer ganzen Sache in Paris, falls es ihm gelänge, mit seinen im Vergleiche zur altfranzösischen Oper gereinigten und vervollkommneten Principien durchzudringen. Die Kämpfe zwischen den Liebhabern der italienischen Opera buffa (*Buffonisten*) und den Anhängern des Lully und Rameau (*Antibuffonisten*) hatten inzwischen, bevor Gluck nach Paris kam, mit ungeschwächter Heftigkeit und Energie fortgedauert; sogar äusserlich waren die Parteien geschieden, die Buffonisten postirten sich unter die Loge der Königin (*au coin de la reine*), die Antibuffonisten behaupteten die

Plätze unter der Loge des Königs (*au coin du roi*), von wo aus sie durch Bezeugungen von Beifall und Missfallen an den Hergängen auf der Bühne, sich befehdeten. Die Parteigänger des Pergolese, Jomelli, Sacchini, Traetta etc. hatten rüstige und geisteskräftige Vorkämpfer, darunter neben Rousseau auch den Deutschen Herrn von Grimm[14]); aber auch ihre Gegner hatten eine starke Macht auf ihrer Seite, die Macht der Gewohnheit und fest eingewurzelten Neigungen. Deshalb schwankte der Kampf hin und her; die Italiener hatten zwar aus Paris weichen müssen, dennoch war ihr Wirken im Verein mit Rousseaus Polemik gegen die französische Musik, nicht ohne grossen Einfluss auf diese geblieben: Die Producte des Duni, Monsigny, Philidor, Gretry etc., in welchen man der Natur und der Musik selbst mehr Rechnung trug, waren Ergebnisse jener Kämpfe gewesen. S. 394.

Als Gluck nach Paris kam, richteten sich Buffo- und Antibuffonisten, wiewohl ohne miteinander sich zu vereinigen, gegen den neuen Eindringling: die *Iphigénie* fand bei ihrer ersten Aufführung (19. April 1774) nur getheilten,[15]) bei der Wiederholung zwar lebhafteren, wiewohl auch noch keineswegs allgemeinen Beifall, und selbst noch bei ihrer erneuten Inscenirung im Januar 1775 hatte sie noch viele Stimmen gegen sich.[16]) Grosse Erfolge hingegen

14) Friedrich Melchior von Grimm, 1723—1807, schon 1752 Secretair des Grafen von Friesen in Paris, Freund Diderots und geistreicher Musikschriftsteller. Im Jahre 1753 gab er heraus *Le petit Prophète de Boehmischbroda*, eine lustige und witzige, im biblischen Prophetentone gehaltene Schrift, in welcher die Schwächen der französischen Nationaloper lächerlich gemacht werden. Viel über Musik, Geschichtliches, Kritisches und Aesthetisches, enthält ausserdem die *Correspondance litteraire etc. par le baron de Grimm et Diderot*, Paris 1812—14, 17 Bde; und ebd. 1829—31, 15 Bde.

15) Doch gewann Gluck einen überaus enthusiastischen Verehrer in dem Abbé Arnaud, der mit M. Suard Leiter der Gazette littéraire de l'Europe war. Sein begeistertes Schreiben über dieses Werk steht im Aprilheft 1774 dieser Zeitschrift; sonst findet man es auch (nebst einem anderen, Paris 26. April 1774 datirten und ruhiger gehaltenen Briefe und einem „Gespräch zwischen Lully, Rameau und Orpheus in den elysäischen Feldern") übersetzt und abgedruckt bei Friedr. Justus Riedel, Ueber die Musik des Ritters Chr. von Gluck, Wien 1775. Forkel unterwirft diese Schriftstücke und die Gluck'sche Musik in seiner Musikal. krit. Biblioth. I. 53—210 einer schonungslos verurtheilenden Kritik, in welcher er an diesem Meister durch sein ihn häufig durchaus verkennendes Absprechen wenigstens ebenso schwer sich versündigt, wie seine gedankenlosen Lobredner durch ihre blinde Vergötterung.

16) Auch die beiden Operetten *L'Arbre enchanté* und *La Cythère assiégée* hatten nur vorübergehend angesprochen; das Leichte und Komische war Gluck's Sache weniger. „So gross der Geist Gluck's im Tragischen ist; so ar-

errang sein *Orfeo* (2. August 1774), welchen er, wiewohl nicht zum Vortheil der Kunstgestalt desselben, sogleich nach Aufführung der *Iphigénie* für die Pariser Bühne einrichtete, worauf er sich, nach Wien zurückgekehrt, an die Bearbeitung der von Du Rollet umgestalteten *Alceste* machte, zugleich aber auch zwei in Paris empfangene Dichtungen von Quinault, *Roland* und *Armide*, in Musik zu setzen anfing. Inzwischen spannte die Partei der Italiener in Paris alle Segel auf, um auch einem der Ihrigen einen Platz bei der Grossen Oper zu erkämpfen, und Nicola Piccini, der damals in hohem Rufe stand, wurde zum Rivalen Gluck's ausersehen. La Borde, der schon vielfach erwähnte Verfasser der *Essai sur la Musique*, und der neapolitanische Gesandte Marchese Caraccioli wirkten bei der Dubarry mit allen Kräften für Piccini's Berufung, Marmontel wurde sein Parteigänger und bearbeitete für ihn jenen an Gluck bereits vergebenen *Roland* des Quinault. Als Gluck dies erfuhr, richtete er an Du Rollet ein Schreiben, aus welchem Aerger, beleidigter Stolz und starkes Selbstgefühl deutlich genug sprechen und welches Du Rollet, sammt verschiedenen darin vorkommenden Ausfällen gegen Marmontel, 1776 durch den Druck zu veröffentlichen die Ungeschicktheit hatte. Darüber kam es zum offenen Kriege und zur Spaltung von ganz Paris in zwei durch Zeitungsartikel und Flugblätter auf das Heftigste sich befehdende Heerlager für Gluck und Piccini. [17]) Bald darauf stellte Gluck mit seiner

beitete er doch zuweilen auch mit Glück im komischen Stile: nur hält seine Riesenseele nicht lange in der Harlekinsjacke aus" sagt Chr. Fried. Dan. Schubart in seinen Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, Wien 1806, S. 226.

17) Diese Streitigkeiten ausführlicher zu verfolgen ist hier der Ort nicht; genügenden Einblick in dieselben gewinnt man durch Anton Schmid, C. W. Ritter von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken etc. Leipzig 1854. Eine Sammlung der bezüglichen Zeitungsartikel und Flugschriften erschien unter dem Titel *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution operée dans la Musique par M. le Chevalier Gluck*, Neapel und Paris 1781. Eine Verdeutschung der meisten Artikel gab J. G. Siegmeyer, Ueber den Ritter Gluck und seine Werke etc. Berlin 1823, 81 Nummern enthaltend. Auf Gluck's Seite standen in diesem Kampfe neben dem Abbé Arnaud nachher noch M. Suard (der Anonymus von Vaugirard), auch Rousseau hatte sich entschieden für ihn ausgesprochen. Auf Seiten Piccini's und der Italiener kämpften besonders Marmontel und Laharpe, denen der dramatische Dichter und besondere Verehrer Sacchini's, Framery, und andere sich anschlossen. Grimm suchte parteilos zu erscheinen, stand aber doch deutlich auf Seiten der Italiener Besonders zwischen Laharpe und Suard entspann sich ein lebhafter Zweikampf, in welchem die Waffen des Letzteren jedoch als schärfer sich erwiesen. Auch Marmontel zeichnete sich nicht besonders aus, Gluck hatte unter den Gelehrten entschieden

neu bearbeiteten *Alceste* wieder in Paris sich ein, schon am 23. April 1776 kam sie zur Aufführung, fiel aber beinahe durch und stieg erst allmälig in der Gunst des Publikums. In den letzten Tagen desselben Jahres kam auch Piccini an und wurde mit grossem Geräusch empfangen, der Parteieifer zwischen Gluckisten und Piccinisten erreichte seinen Gipfel; man fragte nicht mehr „Ist er ein Jansenist, ein Molinist, ein Philosoph, ein Frömmler?", sondern man fragte „Ist er ein Gluckist, ein Piccinist?", und die Antwort auf diese Frage entschied alle anderen (Schmid 294). Auch Gluck's *Armida* machte bei der ersten Vorstellung (23. September 1777) kein Glück und besonders Laharpe war schnell bereit, an ihr und der deutschen Musik zum Richter zu werden, der Anonymus wies ihn jedoch bald in die Schranken. Inzwischen componirte Piccini an seinem *Roland*, befand sich aber auch nicht gerade in der heitersten Lage; besonders schlimm für ihn war, dass er kein Wort französisch verstand, sondern alle Tage sein Pensum von Marmontel sich musste vorsagen lassen. Ziemlich trübe gestimmt, begann er daher Unheil zu fürchten, aber die Sterne waren ihm günstig, sein *Roland* fand glanzvolle Aufnahme, während die Gluckisten und zwar mit Recht behaupteten, dem Werke fehle das Dramatische und wahrhaft Zündende, es sei eine angenehme Concertmusik, die dem Ohre schmeichle, aber nichts weiter. Wiewohl es eine Zeit lang auf der Bühne sich erhielt und die Zänkereien ihren Fortgang hatten, [18]) war Gluck's geistige Herrschaft in Paris doch so gut wie gesichert. Seine Werke waren nach und nach immer tiefer in die Herzen gedrungen, über die *Iphigénie en Aulide* begann man Lully, Rameau und die Italiener zu vergessen, die *Iphigénie en Tauride* übte sogleich bei ihrer ersten Aufführung (18. Mai 1779) die mächtigsten Wirkungen. Auch Piccini schrieb eine *Iphigénie en Tauride*, wobei es ihm aber mit Gluck erging,

die besseren Kräfte für sich. — Die oben erwähnte Biographie Gluck's von Anton Schmid enthält fleissig zusammengestellte quellenmässige Nachrichten über des Meisters Leben und Werke; hingegen ist das Buch von A. B. Marx, Gluck und die Oper, Berlin 1863, 2 Bde. ebenso reich an Ueberflüssigem und schwülstigen Phrasen wie arm an allem Thatsächlichen.

18) Wobei auch den Gluckisten hie und da etwas Unangenehmes passirte. Einst war eine italienische Arie von Gluck angekündigt; beim Beginn derselben machten die Piccinisten Miene den Saal zu verlassen, um so mehr verdoppelten die Gluckisten ihre Aufmerksamkeit, und nachdem sie das Schlachtfeld behauptet hatten, kamen sie fast um vor Beifallklatschen. Man hatte sie aber mystificirt, die Arie war nicht von Gluck, sondern von Jomelli und in Italien ausgepfiffen worden. (Schmid 375).

wie ehedem Bononcini mit Händel: Gluck hatte Macht über ihn erlangt und war sein Vorbild geworden, womit sein geistiger Sieg über ihn so gut wie entschieden war, was die Zeit auch in Kurzem bestätigt hat. Die deutsche Tonkunst hatte hiermit auf dem Gebiete der Oper ihren ersten Triumph über die italienische und französische gefeiert und die deutsche Oper erschien nun neben jenen Beiden als eine Macht, deren geistige Ueberlegenheit, einmal erst begriffen, niemals wieder in Zweifel gezogen werden konnte.

Eine französische Nationaloper von so abgeschlossen eigenartigem Stil wie die alte Musiktragödie des Lully und Rameau, gab es seit Gluck nicht mehr; italienische und deutsche Einflüsse kämpften auf der französischen Opernbühne um den Vorrang, wobei diese nicht minder mächtig sich erwiesen als jene. Denn alle französischen Operncomponisten nach Gluck, von denen die bedeutendsten sogleich hier in kurzer Uebersicht genannt werden mögen, stehen deutlich erkennbar unter seinen und eben so unter den Einwirkungen Mozart's und der deutschen Instrumentalmusik seit Haydn. Die angesehensten unter ihnen waren übrigens nicht einmal Franzosen, Vogel war ein Deutscher, Salieri, Cherubini, Spontini waren Italiener; Salieri aber war ein Zögling Gassmann's in Wien, daneben beinahe so gut wie Gluck's Schüler; Cherubini suchte und fand seine Vorbilder zuweilen bei den älteren Italienern, mehr aber noch bei Haydn und Mozart, während Spontini den Italiener am meisten bewahrte; Méhul war zwar Franzose, suchte aber wenigstens vorübergehend deutschem Wesen sich zu nähern, und nicht minder nahmen Boieldieu, Adam, Herold, Halévy etc. deutsche und italienische Bildungselemente in sich auf. Darum aber entsagte der französische Nationalcharakter noch keineswegs seinen Anrechten an dem, was auf der heimatlichen Bühne vorging, sondern machte sich vielmehr so weit geltend, dass die französische Oper immer noch als eine dritte Potenz neben der deutschen und italienischen erscheint. Und zwar äusserte er sich nicht bloss durch Vorliebe für Pomp und Luxus, Pracht der Decorationen, Tänze, Aufzüge und was sonst zum vollen Schaugepränge der französischen Grossen Oper gehört; sondern auch durch die eigene Art des Pathos und der Erregtheit in der musikalischen Declamation und der ganzen Tongestaltung. Immer hervorstechend gebliebene Merkmale der französischen Opernmusik sind die prägnante und scharf pointirte Betonung des Wortes, welche im Ernsten und Tragischen zu hochgehendem und den Effect suchendem Pathos sich steigert und leicht in Uebertreibungen ausartet, im Komischen zu pikantem,

launigem und oft geistreichem Spiel mit den Gefühlen und Empfindungen führt; die Straffheit und Kurzgliederigkeit der Rythmik, welche im Tragischen wohl den Ausdruck der Leidenschaft zu erhöhen vermag, im Komischen die Darstellung des Leichten und Neckischen fördert, dort aber leicht ins Gewaltsame und Outrirte, hier ins Kokette und Triviale umschlägt, und zwar überall grosse Deutlichkeit der rhythmischen Theile mit sich bringt, aber auch leicht einförmig und steif wird; ferner noch die schlanke, leichte und graziöse, mit grosser Durchsichtigkeit der Harmonie und Orchestration sich paarende Melodik im Heitern und Komischen, sowie die leidenschaftlich heftig erregte, häufig durch pomphafte Instrumentirung und Masseneffect noch gesteigerte Darstellung des Heroischen und Tragischen. Selbstverständlich ist solche Kennzeichnung nur ganz allgemein zu nehmen; denn bei den verschiedenen Componisten erscheinen diese Eigenschaften stärker oder schwächer ausgeprägt und durch die Künstlerindividualität modificirt: Was bei dem Einen als lebhafte und starke Erregtheit in kunstmässigen Grenzen, als präciser Ausdruck und leichte Anschaulichkeit sich bekundet, wird bei dem Anderen zum Excentrischen, Gewaltsamen und Gemeinen. Wo Cherubini bei tieferer innerer Erregung doch immer naturwahr, einfach, sinnvoll und edel bleibt, da wird der Hauptvertreter der modernen französischen Oper, Meyerbeer, Karikatur. Freilich war jener in Paris wirkende Italiener weit mehr Deutscher, als der nur deutsch geborene, aber seine Nationalität völlig verleugnende Meyerbeer.

Unter den Componisten bei der Pariser Oper schlossen besonders zwei unmittelbar an Gluck sich an, Vogel und Salieri. Johann Christoph Vogel aus Nürnberg, 1756 geboren und ein Schüler des vortrefflichen Riepel, starb leider jung, schon 1788, wiewohl nicht ohne Beweise von grossem Talent hinterlassen zu haben. In der Jugend hatte er nach Hasse und Graun sich gebildet, als er aber 1778 nach Paris kam, wirkte Gluck's Genius so mächtig auf ihn, dass er ihm sich völlig zu eigen gab und sein eifriger Nachfolger wurde. „Ich wünsche Ihnen Glück zu dem ächt dramatischen Stil, den sie bei anderen Vorzügen in so ausgezeichnetem Grade besitzen,“ soll Gluck selbst im Jahre 1787 an ihn geschrieben haben. Neben einer Anzahl Instrumentalstücke, welche mehr Brodarbeit gewesen zu sein scheinen, brachte er 1786 die Oper *Medée à Colchis* mit grossem Erfolge auf die pariser Bühne; sein Hauptwerk, die dreiactige Oper *Demophon*, wurde jedoch erst ein Jahr nach seinem Tode gegeben und erschien 1793

im Druck. Antonio Salieri war geboren 1750 zu Legnano im Venetianischen, kam 1766 nach Wien zu Gassmann, wo er auch fleissig mit dem Gradus ad Parnassum von Fux sich beschäftigte und eine aussordentliche Gewandtheit im Schreiben erlangte. Nach Gassmann's Tode trat er 1775 in seine Stelle als Hofcapellmeister. Er hat eine grosse Anzahl Opern (darunter auch deutsche Operetten), Oratorien, Cantaten und Kirchensachen, sowie auch Instrumentalstücke geschrieben. Zu Gluck stand er in besonders nahen Beziehungen, und jener sagte, „nur der Ausländer Salieri lerne ihm seine Manieren ab, weil kein Deutscher von ihm lernen wolle." Als daher Gluck 1783 von der französischen Akademie der Musik aufgefordert wurde, einen Componisten vorzuschlagen, der in seinem Geiste zu arbeiten vermöchte, wies er auf Salieri hin, der infolge dessen die Oper *Les Danaides* schrieb, welche glänzende Aufnahme fand und ihm noch fernere Aufträge einbrachte. Bei Joseph II. stand er in hohem Ansehen, aber wiewohl sein Charakter als liebenswürdig, edel und ehrenhaft geschildert wird, ist er doch von Eifersucht und Ungerechtigkeit gegen seinen stärkeren Rivalen Mozart nicht freizusprechen. Den Ausdruck grosser Leidenschaften hatte er zwar vortrefflich in der Gewalt, arbeitete auch gründlicher als viele Andere, hatte aber weder viel Originalität noch Frische. Die Grenzen der Kunst zu erweitern war ihm nicht beschieden. Auch Etienne Méhul nicht, von dem aber wenigstens ein Werk, *Joseph*, noch unter uns lebt. Zu Givet 1763 geboren, kam er, kaum 16jährig, nach Paris und erregte ebenfalls Gluck's Interesse. Aber mit allen seinen zahlreichen Opern gelang es ihm doch nicht, die Gunst des Publikums zu gewinnen; man schätzte sein Talent und Wissen, woran er den meisten französischen Operncomponisten weit überlegen war, ernannte ihn 1795 auch zum Professor am Conservatorium, konnte sich mit der Geschraubtheit und Bizarrerie seiner Musik aber nicht befreunden. Der *Irato*, in welchem er einen leichteren und freieren Ton nach Art der Italiener angeschlagen hatte, erhielt sich zwar einige Jahre auf der Bühne, in der *Hélène* aber trieb er die Gewaltsamkeit seiner Schreibart fast noch weiter als früher. Als er sah, dass ihm der Verlust seines Rufes drohte, befleissigte er sich einer edleren Einfachheit, und die Frucht davon war die Oper *Joseph* (1807). Aber auch sie errang in Paris nur einen Achtungserfolg, während man sie in Deutschland überall mit um so wärmerer Theilnahme aufnahm, wie sehr leicht erklärlich, da sie deutscher Empfindungsweise allerdings weit näher steht als französischer. In dem edlen und sehr einfachen Stil

dieses Werkes wird man schwerlich einen Künstler wieder erkennen, der sonst mit Vorliebe zur Unnatur und Gewaltsamkeit sich neigte. Der bedeutendste von allen Tonsetzern, welche nach Gluck für die französische Bühne arbeiteten, ist **Luigi Cherubini**. Er war ein Florentiner, 1760 geboren und nachdem er noch sehr jung an Jahren schon Verschiedenes componirt hatte, 1777 Schüler des Giuseppe Sarti zu Bologna, der ihn in die tieferen Geheimnisse des Contrapunktes einweihte. Nachdem er in seiner Heimat eine Anzahl Opern gesetzt hatte (seine erste *Quinto Fabio* 1780, darauf *Adriano in Siria* 1782 etc.), auch in London gewesen war, kam er 1786 nach Paris, und die Aufführung seines *Demophon* (2. December 1788) bezeichnet den Anfang seiner ruhmvollen Laufbahn. Diesem Werke folgten darauf *Lodoiska* 1791, *Elise* 1795, *Medea* 1797, *Les deux journées* (der Wasserträger) 1800, *Anacreon* 1803, *Faniska* 1806 (für das Wiener Theater), *Les Abencérages* 1813, *Ali Baba* 1833, verschiedene andere ungerechnet. Seit 1795 war er mit Gossec, Méhul, Martini und Lesueur Professor, seit 1821 Director des Conservatoriums und starb 1842. Ein hoch entwickelter Sinn für das Schöne, tiefe geistige Klarheit, Mässigung auch bei stärkster innerer Erregtheit, seltene Freiheit und Meisterschaft in Beherrschung auch der complicirtesten Formen und das gründlichste Wissen, sind Merkmale der Schöpfungen Cherubini's, aus denen überall der wahre Ernst der Kunst hervorleuchtet. Man hat ihn einen mehr denkenden und reflectirenden als unmittelbar empfindenden und schauenden Tonsetzer genannt; doch dürfte die Grenze schwer zu erkennen sein, bis zu welcher sein Gefühl reicht und von wo ab er es durch den feinsten Kunstverstand zu ersetzen beginnt. Wiewohl er von Geburt Italiener war und in Frankreich wirkte, darf ihn seiner Kunstübung nach die deutsche Nation doch den ihrigen nennen: deutsche Künstler waren seine Vorbilder, Haydn's Instrumentalsätze waren ihm ein Gegenstand der Bewunderung und Nacheiferung, und Mozart's Einflüsse auf ihn sind eben so wenig zu verkennen. Seine Opern sind, mit Ausnahme des noch gegenwärtig alle Herzen bewegenden *Wasserträgers* und der *Medea*, zwar von der Bühne verschwunden, nur ihre Ouvertüren haben als feine und geistvolle Concertstücke sich erhalten; dennoch bezeichnen sie die Richtung, welcher die französische Oper hätte folgen sollen, um nicht der Uebertreibung und Veräusserlichung zu verfallen. Seine Messen und sein berühmtes Requiem entsprechen zwar nicht dem, was unsere wieder geklärten Kunstanschauungen unter dem Begriffe des Kirchlichen verstanden

wissen wollen, sie gehören einer Zeit an, welche die letzte Verwirklichung der Kunst- und Lebensideale auf anderen Gebieten erstrebte. Aber hinsichts der reinen Kunstmässigkeit, der Vollkommenheit der Form an sich und ihrer Uebereinstimmung mit den durch den Text im Componisten erweckten Ideen, ist wenigstens sein Requiem ein hochvollendetes und den besten Produkten seiner Zeit mindestens gleichstehendes Werk. Doch hat er nicht minder die Alten mit tiefem Verständniss studirt, auf den Palestrinastil und ächten Contrapunkt verstand er sich wie kein anderer Meister der neueren Zeit. Beweis dafür ist sein grosses doppelchöriges *Credo a cappella*, dessen Stil eben so edel und kirchlich, wie seine Factur bewundernswürdig ist. Sogar Thibaut, der Erzeugnissen der neueren Kirchenmusik gegenüber mit seinem berechtigten Tadel weit rascher bei der Hand war als mit seiner Anerkennung, sagt, dass zwar selbst Cherubini in Ansehung der Kirchenmusik viel gefehlt hätte; aber nicht aus Mangel an Sinn für das Grosse, „denn er kennt und liebt seinen Palestrina und hat im Stil desselben ein grosses 8stimmiges *Credo* componirt, welches er aber nur unter der Hand seinen Freunden geschrieben mittheilt" (Ueber Reinh. der Tonk. 1825, S. 16).

Gegenwärtig liegt das Werk in Partitur gedruckt vor, bis dahin stand nur der letzte Chor *Et vitam venturi Seculi Amen*, in dem bekannten Lehrbuche Cherubini's *Cours de Contrapoint et de Fugue* als Beispiel auf Seite 157—174. Es schliesst sich, wie gesagt, an Palestrina und seine Schule, deren ernste Erhabenheit und leidenschaftslose Grösse es durch eine ähnliche Melodiebildung, Stimmführung und gesammte Behandlung des Tonsatzes erstrebt, wiewohl Cherubini dabei von allen berechtigten Knnstmitteln der Neuzeit Gebrauch macht. Er verhält sich zu seinem Vorbilde nicht bloss als Nachahmer, der mit dieser oder jener ihm abgesehenen Aeusserlichkeit als sein Geistesverwandter sich gebehrden möchte, und den modernen Menschen hinter einer antiken Larve verstecken will. In vorliegendem Falle ist die Anregung thatsächlich weit mehr eine innerliche als äusserliche, und Cherubini hat in diesem Credo den richtigen Weg gewiesen, auf dem man im Anschlusse an antike Muster, doch etwas auch mit der Gegenwart in lebenskräftiger Uebereinstimmung Stehendes schaffen kann. Antik erscheint es durch die von aller unruhigen Leidenschaftlichkeit und subjectiven Sonderinteressen freie Allgemeingültigkeit, durch innere dnd äussere Harmonie, durch eine in unserer Zeit ganz beispiellos uastehende kunstreiche Arbeit und den ächten, jetzt so gut wie ganz verloren gegangenen Vocalsatz. Die grundleglichen Themen sind überall bedeutend, und an Fugenkunst ist das Werk hinlänglich reich, um

seinen Meister bei unseren Hyperromantikern in den Verdacht zu bringen, er müsse keinen Funken Genie besessen haben, da er so viel gearbeitet und gelernt hat. Aber bei aller Detailarbeit bleibt der Totaleindruck doch machtvoll, die enorme contrapunktische Technik dient der ästhetischen Wirkung. Nur in einer einzigen Partie erscheint der Ausdruck durch die, in sich allerdings bedeutende und auch beziehungsreich angewendete Form gebunden, im *Qui ex patre,* worin der erste Chor den zweiten durch alle vier Stimmen immer in der Gegenbewegung und Umkehrung wiederholt. Aber auch in dieser Partie, welche dem Auge anschaulicher als dem Gehöre deutlich ist, bleiben Harmonie und Stimmführung rein und sangbar. Wirksam und flüssig ist der ebenfalls kunstreiche Chorcanon *et iterum venturus est,* worin alle 4 Stimmen des zweiten Chores die des ersten in der Octav beantworten. Der erste Theil, *Credo* etc. *Moderato,* mit einem von den beiden Bässen abwechselnd geführten Cantus firmus, ist in einem freieren, wiewohl auch mit schönen und kunstvollen Imitationen durchwebten Stil gearbeitet; die Glanzpunkte des Werkes sind aber doch das wunderbar mysteriöse und tieftragische *Crucifixus,* und dann das im höchsten feierlichen Glanze strahlende *Et vitam venturi,* worin auch die Fugenkunst unseres Meisters ihren Gipfel erreicht. Es ist eine 8stimmige Ricercata oder sogenannte Meisterfuge mit einem Hauptthema und drei Contrasubjecten, welche auf alle nur erdenkliche Art, in der directen und Gegenbewegung, in der Augmentation und mit aller Kunst des Canons, in die mannigfaltigsten und reichsten Gestaltungen gebracht sind, ohne dass die Phantasie jemals durch die Verstandescombination in ihrem hohen Fluge gehemmt wird. Die Kunst der thematischen Arbeit bringt vielmehr die machtvollsten Wirkungen hervor.

Neben dem Franzosen Jean François Lesueur, 1763—1837, der als Componist einer Reihe Opern, zahlreicher Messen und anderer Kirchenmusiken, sowie als Schriftsteller in Ruf und Ansehen stand, arbeitete für die Pariser Grosse Oper noch **Gasparo Spontini**, geboren zu Majolati bei Jesi 1774, gestorben 1851. Seine bedeutendsten Opern sind bekanntlich die *Vestalin* (1807), demnächst *Ferdinand Cortez* (1809) und *Olympia* (1819), welche von den nachher für Berlin geschriebenen nicht mehr erreicht werden. In seiner Musik zwar vorwaltend Italiener, strebte er doch nach höherem dramatischem Interesse, als die meisten seiner Landsleute, und forderte von der Oper nicht allein musikalischen, sondern auch poetischen Werth. Für das Grosse und Heroische beseelt, ist er feurig, schwungbaft, leidenschaftlich im Ausdrucke; theatralisches Pathos waltet bei ihm vor, getragen durch grossen Orchesterpomp,

Masseneffect und decorative Pracht. Doch wird er niemals unedel und bleibt auch im Anmuthigen noch immer kräftiger, als viele andere Italiener. Jacques Halévy, zu Paris 1799 geboren, ein Schüler des Berton und Cherubini, hat mit seiner *Jüdin* (1835) auch auf deutschen Theatern Eingang gefunden.

Es ist wahr, dass die französische Grosse Oper stets auf einer gewissen Lebenshöhe sich zu halten trachtete, wenigstens insofern grosse Ereignisse der Geschichte, grosse Charaktere mit starken Leidenschaften, überhaupt Dinge, welche über die Alltäglichkeit sich erheben, ihr als Stoffe dienten. Leider aber wandelten nicht alle ihre Componisten die Bahnen Gluck's oder Cherubini's, theils weil sie das Talent nicht hatten, theils weil sie den Beifall der Masse dem inneren Lohne der Kunst vorzogen. Unter solchen Umständen musste ein Streben nach Ungewöhnlichem und nur mit grossem Maassstabe zu Messendem gefährlich werden; zum wirklich Erhabenen zu gelangen und solche Stoffe ins Innere und in die Tiefe hinein zu durchbilden vermochte man nicht, deshalb blähten sie nach Aussen hin sich auf zu ungeheuern, aber innerlich hohlen Massen von Effect und Bombast, erlogenem Pathos, gewaltsamer Aufgeregtheit, unmässigem Prunk der decorativen Ausstattung; jedes neue Reizmittel wurde willkommen, gleichviel wie stark es aller Natur, künstlerischen Vernunft, Idealität und Sittlichkeit Hohn sprechen mochte. Auf dem Gipfel dieser Richtung erscheint die französische Oper unter Jacob Meyerbeer. Dass dieser Componist bei seinen eminenten Anlagen den hervorragendsten Meistern im dramatischen Fache würdig sich hätte anschliessen können, darf man kaum bezweifeln. Aber nicht minder eigennützig und gewissenlos in Verwendung seiner, das Glänzende und Effectuirende des italienischen und französischen Opernstiles vereinigenden und noch übertreibenden Kunstmittel, als hoch begabt und geistvoll, trug er kein Bedenken, auch auf Kosten aller Kunstmässigkeit und -reinheit jeden Schlag zu führen, der das Volk betäubte und ihm einen neuen Triumph errang. Seine eminente und durch grosses Arbeitsgeschick getragene musikalische Begabung beutete er aus für den Erfolg. Schwunghaft, ausdrucksvoll und brillant im Gesange, doch häufig zur grellen Unnatur verzerrt; sinnreich, originell und charakteristisch in der Instrumentation, gar zu oft jedoch überladen und auf bloss äusserlichen Spektakel abzielend; bezüglich des dramatisch Wirksamen mit Einsicht und Erfahrung reichlich ausgestattet, dennoch aber an den gewaltsamsten äusserlichen Effect sich wegwerfend; durchaus nicht ohne Fassungs- und Gestaltungskraft

für das wirklich Grossartige und Bedeutende, und doch durch groteske Uebertreibung offenbare Verachtung aller künstlerischen Vernunft an den Tag legend und Nichts verschmähend, was die Nerven der Masse erschüttern kann — so geartet, vermochte Meyerbeer die Oper zwar mehrere Jahrzehnte hindurch in Abhängigkeit von sich zu erhalten, doch ohne sie als Gattung im Grossen und Ganzen gefördert und ihr dauernd genützt zu haben.

Die französische *komische Oper* erfreute sich seit Gretry noch verschiedener sehr beliebter Vertreter. Schon zur Zeit des Rameau wirkte in Paris François Joseph Gossec, zu Vergnies im Hennegau 1733 geboren und fast hundertjährig (1829) gestorben. Seine ehedem beliebten Operetten (*Alexis et Daphné, Philémon et Baucis, Hylas et Sylvie* etc.) sind längst verklungen, nicht minder seine zahlreichen patriotischen Musiken zur Zeit der Republik, welche ohnedem niemals viel Verbreitung finden konnten. Doch ist auch bemerkenswerth, dass er durch Symphonien für grosses Orchester, sowie durch Streichquartetten und andere Kammermusiken, desgleichen als Gesangmeister sich ausgezeichnet hat. Zwei Epigonen des Gretry sind d'Alayrac und Isouard. Nicolas d'Alayrac, aus Muret in Languedoc, 1753—1809, war leichtfertig und flüchtig, dabei aber lieblich und angenehm, so dass verschiedene seiner 50 Opern auch auf deutsche Theater übergingen und besonders *Die beiden Savoyarden* sehr beliebt wurden. Nicolo Isouard von Malta, 1775—1818, war noch heimischer auf deutschen Bühnen durch *Aschenbrödel* und *Aladin, oder die Wunderlampe.* In Paris schwankte man zu Zeiten sogar, ob man ihm oder seinem Altersgenossen François Adrien Boieldieu aus Rouen den ersten Platz in der Operette einräumen solle; doch trug dieser entschieden den Sieg davon. Sein *Calife de Bagdad* 1800 verschaffte ihm den ersten nachhaltigen Erfolg und seine Beliebtheit wuchs immer mehr durch *Jean de Paris* 1812, *Le nouveau Seigneur de village* 1813, *Le chaperon rouge* 1817 und erreichte mit *La dame blanche* 1825 nicht allein in Frankreich sondern auch in Deutschland ihren Höhepunkt. Seine Frische und Klarheit der Empfindung, sein Reichthum an natürlichen, schönen und ausdrucksvollen Melodien, verbunden mit grosser Feinheit der Instrumentirung, machen ihn zum Hauptrepräsentanten der neueren französischen komischen Oper. Nur genannt werden mögen ferner noch Charles Simon Catel, 1773—1830 (Operetten, Kirchenmusiken; ein Lehrbuch *Traité d'Armonie,* Paris 1802); Pierre Gaveaux, 1761 bis 1825 (zahlreiche Opern); Hippolyte Chelard, geboren 1789, seit

1836 Capellmeister zu Weimar; der vollkommen zum Franzosen gewordene Deutsche Johann Martini (*le Droit du Seigneur* 1785). Auber, 1782 zu Caen geboren, arbeitete seit 1813 für die Pariser Oper, Herold (1791—1833) seit 1816 etc. —

Es ist eine auch in der Musikgeschichte häufig wiederkehrende Erscheinung, dass die grossen Entwickelungsepochen der Kunst nicht durch einzelne, sondern durch mehrere gleichzeitige oder unmittelbar auf einander folgende Meister getragen werden, ein Genius am anderen sich entzündet, dieser ergänzt, was jener seiner Naturanlage und Bestimmung nach noch unerfüllt lassen musste. Wie schon in der grossen niederländischen Musikperiode unmittelbar nach einander eine Reihe grosser Meister erstanden, so wirkten auch Palestrina und Lassus gleichzeitig; in der Entwickelung der dramatischen Musik sind Monteverde, Carissimi, Cavalli, Scarlatti, Glieder einer zusammenhängenden Kette; Rameau führte weiter, was Lully begonnen; Bach und Händel sind kaum getrennt zu denken, wenn man den ganzen Inhalt ihrer Zeit begreifen will. Und so beginnt auch mit Gluck für die deutsche Musik aufs Neue eine Epoche von so grossartigem Ueberflusse an Production, dass sie von keiner einzigen in der gesammten Musikgeschichte übertroffen wird.

Gluck's Oper, wiewohl hinsichts ihres Gleichgewichtes zwischen Wort und Ton und ihrem Werthe als Musikdrama nach hoch über der italienischen und französischen stehend, liess doch nach Seiten des Musikalisch-Kunstmässigen immer noch eine bedeutende Steigerung zu; in dieser Hinsicht war ein Schritt über Gluck hinaus nicht nur möglich, sondern, wenn die dramatische Tonkunst ihrem ganzen Umfange nach sich erfüllen sollte, auch nothwendig, und derjenige der ihn that, **Wolfgang Amadeus Mozart,** folgte jenem Meister auf dem Fusse.

Leben und Schaffen Mozarts sind Gegenstand so allseitiger Untersuchung und Darstellung, von der gründlichsten Forschung bis zum trivialen Tagesproduct oberflächlichster Romanliteratur herab gewesen, dass hier, neben den nöthigsten biographischen Daten, nur was zur allgemeinen Kennzeichnung seiner Stellung in der Musikgeschichte erforderlich scheint, gegeben zu werden braucht. Daher bedarf der Umstand, dass auf ihn und die folgenden, mit ihren Werken noch in der Gegenwart stehenden Tonmeister, hier weniger ausführlich eingegangen wird als auf manche ältere und weniger bekannte, kaum einer Rechtfertigung. Denn über jene sind einem jeden Leser überall zugängliche Schriften in genügender Anzahl vorhanden, während das

Andenken dieser zum Theil erst wiederhergestellt werden oder ein Urtheil über sie erst von neuem sich bilden soll. Unter Mozarts Lebensbeschreibungen behauptet, wie man weiss, Otto Jahn's „W. A. Mozart", 4 Bde. Leipzig 1856—59, die erste Stelle durch seine allseitige Vollständigkeit sowohl der Lebensnachrichten als auch der ästhetischen Würdigung. Gegenwärtig wird dieses verdienstliche Werk in einer gedrängteren, daher wie zu erwarten steht durch Beseitigung so manches Ueberflüssigen auch übersichtlicher und handlicher sich gestaltenden Form neu aufgelegt. Eine andere, namentlich von warmer wiewohl höchst einseitiger und den Verfasser zu offenbaren Ungerechtigkeiten gegen andere Meister verleitender Verehrung Mozarts zeugende, sowie durch sinnvolle Bemerkungen im Einzelnen anziehende Biographie hat bekanntlich Alexander Ulibischeff herausgegeben (Nouvelle Biographie de Mozart etc. Moskau 1843, deutsch von A. Schraishuon, Stuttgart 1847). G. N. v. Nissens „Biographie W. A. Mozarts" Leipzig 1828, hat Interesse durch die darin mitgetheilten Briefe. Ein Verzeichniss der über Mozart speciell erschienenen und gelegentlich von ihm handelnden Schriften findet man ebendaselbst im Anhange S. 212. — Geboren ist Mozart am 27. Januar 1756 zu Salzburg, Unterricht empfing er von seinem Vater[18]), unter dessen Leitung er bereits 1762 seine Kunstreisen nach München, Wien, Paris, London, dem Haag und Amsterdam begann. Ueberall war er das angestaunte Wunderkind, sein erstes Werk (2 Sonaten mit Violine) kam im Druck heraus als er erst sieben Jahre alt war, und seinen ersten Auftrag eine Oper zu componiren, erhielt er 1768 zu Wien auf eigenen Wunsch des Kaisers. Es war eine dreiactige Opera buffa *La finta semplice* von Luigi Coltellini gedichtet; Mozart componirte sie auch, sie kam aber nicht zur Aufführung. Doch wurde bald darauf ein kleines deutsches Singspiel von seiner Arbeit, *Bastien und Bastienne*, bei der Familie Mesmer gegeben, und am 7. December 1768 dirigirte er eine von ihm zur Einweihung des neuen Waisenhauses componirte Messe nebst Offertorium; schon 1770 erscheint er im salzburgischen Hofcalender als Concertmeister. Anfang 1769 war er inzwischen nach Verona, Mantua, Mailand (woselbst er einen Opernauftrag für das nächste Jahr erhielt) und Parma gegangen. Zu Bologna empfing er

18) Leopold Mozart, seit 1743 Hofmusikus des salzburger Erzbischofs Sigismund, später dessen Hofcomponist, Orchesterdirector und 1762 Vicecapellmeister. Er war ein solider und gründlicher Musiker, tüchtiger Violinspieler, componirte fleissig und legte auch in seinem „Versuch einer gründlichen Violinschule" einen achtbaren Beweis von Lehrtalent ab. Das Werk erschien zuerst 1756, erlebte verschiedene Auflagen auch in französischer und holländischer Sprache, und hat bis in die neueste Zeit hinein seinen Werth behauptet.

vom Padre Martini ein Zeugniss und wurde später von der Accademia filarmonica nach abgelegter Prüfung als Mitglied aufgenommen. Darauf ging in Mailand seine Oper *Mitridate, rè di Ponto* am 26. December 1770 mit ungeheurem, durch 20 Vorstellungen hindurch sich nicht vermindernden Beifalle in Scene; ein neuer Auftrag für den Carneval 1773 erfolgte, das Publikum nannte ihn den *Cavaliere filarmonico,* die Accademia filarmonica zu Verona machte ihn am 5. Januar 1771 zu ihrem Mitgliede und Capellmeister. Im nämlichen Jahre errang er zu Mailand mit der Serenata *Ascanio in Alba* einen Sieg über Hasse's Ruggiero — „der Jüngling wird uns alle vergessen machen", soll Hasse selbst ausgerufen haben. Zur Einzugsfeier des neuen Erzbischofs von Salzburg, der sich, wie Jahn (I, 227) treffend bemerkt, „in der Geschichte der Musik eine traurige Berühmtheit durch die unwürdige Behandlung Mozarts gesichert hat", componirte er eine allegorische Action des Metastasio, *Il sogno di Scipione* 1772, dann für Mailand *Lucio Silla* 1773, für München die Opera buffa *La bella finta giardiniera* 1775, und in demselben Jahre zu Salzburg *Il rè pastore.* Nächst der Musik zum *Thamos,* einem heroischen Drama von Gebler, und der Oper *Zaide* von Schachtner, folgte für München 1781 der vom Abbé Varesco gedichtete *Idomeneo*, in welchem Mozart bereits seinen eigenen Weg als Operncomponist zu gehen anfing. Noch in demselben Jahre begann er *Belmont und Constanze* (*Die Entführung aus dem Serail*), gab auch den erniedrigenden Dienst beim Erzbischof auf und wählte Wien zum dauernden Aufenthaltsort. Darauf folgte *Der Schauspieldirector* 1786 (*L'oca del Cairo* und *Lo sposo deluso* blieben Bruchstücke); am 1. Mai desselben Jahres wurde *Figaro's Hochzeit,* von da Ponte nach dem Lustspiel des Beaumarchais *Le Mariage de Figaro*, zum erstenmal gegeben; *Don Giovanni*, ebenfalls von da Ponte gedichtet und von Mozart im Auftrage des Opernunternehmers Bondini für Prag componirt, kam am 29. October 1787 zum erstenmal auf die Bühne. Dann folgten *Cosi fan tutte* 1790; *La Clemenza di Tito* für die Krönungsfeier Leopold's II zum König von Böhmen 1791; *Die Zauberflöte*, am 30. September 1791 zum erstenmal in Scene gegangen. Im Jahre 1787 war Mozart von Joseph II zum Kammermusikus ernannt worden, und 1791 liess er sich dem Capellmeister Hofmann an S. Stephan adjungiren um Anwartschaft auf seine Stelle zu haben. Doch starb er schon am 5. December des nämlichen Jahres. Ueber seinen Charakter bleibt kaum etwas zu sagen übrig, er ist so gut wie sprüchwörtlich geworden durch seine naive Heiterkeit, harmlose Gutherzigkeit, und ehrliche Offenheit, der jede Spur von Falschheit oder Neigung zur Intrigue fast dem Begriffe nach fremd war. Gehört er auch nicht unter die grossartigsten Persönlichkeiten der Musikgeschichte, so ist er doch eine der liebenswürdigsten. Von Lebenslust beseelt und heiterer

Geselligkeit zugethan, war es nicht seine Sache, correct Haus zu halten und im Genusse der schönen Stunde auch an Morgen zu denken und zu sparen; doch auch gegen andere war er nicht minder mittheilend, freigebig und hülfreich, ohne lange zu überlegen, dass er selbst nichts hatte. Auf seine Kunst übte sein zerstreuendes Leben nicht den geringsten Einfluss; man kennt seinen rastlosen Fleiss, der keinen Augenblick von seiner Sache abliess; man weiss, wie er auf Reisen im Wagen, beim Billardspielen, in Gesellschaften in seinem Hause und in Freundeskreisen, unablässig arbeitete und zu schaffen fortfuhr, wobei er gerne heitere Menschen um sich sah.

Seine Hauptstärke entfaltete Mozart auf dramatischem Gebiete. Denn so gross er zugleich als Instrumentalmeister auch ist (siehe Cap. XIX), so kann man den über Haydn hinaus zu Beethoven hin von ihm gethanen Schritt doch nicht für gleichbedeutend mit seiner Förderung der Oper ansehen. Und von seinen Kirchenmusiken zu behaupten, dass sie im Vergleiche zu früheren Perioden ein Fortschritt seien, wird gegenwärtig, wo der Kirchenstil der klassischen Zeiten wieder mehr bekannt zu werden begonnen hat, niemand mehr einfallen, dem es nicht um blosse Vergötterung eines Lieblingscomponisten, sondern um die Erkenntniss der Wesenheit einer Kunstgattung sich handelt; wobei es denn wohl ziemlich gleichgültig bleibt, ob diejenigen Meister, welche sie am vollkommensten erfüllt haben, noch unter uns wandeln oder vor einem Monat oder hundert Jahren gestorben sind. Mozart's Kirchenmusiken aber, und sein berühmtes Requiem nicht ausgenommen, entstanden in einer Periode, wo Rationalismus und äusserliche Form in der Kirche um die Oberhand kämpften, und sind so gewiss ihrer Zeit verfallen, wie seine Opern alles ihnen Voraufgegangene übertrafen und allen Zeiten angehören werden. Dies gilt aber auch nur von den Opern seiner letzten zehn Lebensjahre, Mozart's früheste dramatische Produkte sind nicht besser und reifer als die Erstlingsprodukte aller grossen Männer von jeher gewesen sind; sie verrathen ganz naturgemäss mehr Genie als geläuterten Kunstverstand, und sind sie bei alledem wirklich erstaunlich, so sind sie es doch grossentheils durch die Jugend ihres Schöpfers und die Seltenheit einer so frühen Reife. Dass Mozart, bevor er auf eigenen Füssen zu gehen anfing, an italienische Muster sich anlehnte, ist eben so natürlich; denn die in der italienischen Musik herrschende Art der Kunstempfindung war damals in Deutschland ganz einheimisch, überdies war sie bei allem Einseitigen doch noch lange nicht so verflacht als später, nachdem Mozart das, was sie an innerer und allgemeinerer Kunst-

geltung noch enthielt, für sich und seine Kunstreform in Beschlag genommen und den Italienern nur die Hefe übriggelassen hatte. Erst nach Mozart sah sie auf lediglich nationale Elemente sich beschränkt und kam unter dem continuirlichen Sinken der Produktionskraft des italienischen Volkes zur heutigen Trivialität herunter. Wennauch nicht dramatischen, so doch wenigstens rein musikalischen Werth, hatte die italienische Oper vor Mozart immer noch in unvergleichlich höherem Grade als heute, deshalb beeilte er sich auch garnicht so sehr, völlig mit ihr zu brechen, sondern knüpfte vielmehr direct an sie an. Seine Reformation derselben aber vollzog sich ohne Geräusch, ohne etwas absolut Neues und bis dahin Unerhörtes hinstellen zu wollen, aber mit sicherem und unfehlbarem Kunstinstinct für das Richtige, deshalb in ihren Resultaten eben so unfehlbar. Aehnlich wie Händel legte Mozart es garnicht darauf an, eine der italienischen gegenüber ganz abweichende dramatische Tongestaltungsweise zu finden. Gluck, der den Gesang zu Gunsten der dramatischen Declamation fast aufs Aeusserste einschränkte, scheint ein weit entschiedenerer Gegner der italienischen Oper zu sein als Mozart, während dieser ihr doch thatsächlich noch weit gefährlicher wurde, weil er neben seinen eigenen zugleich auch alle Vorzüge der Italiener und in noch weit höherem Maasse besass und geltend machte: Während er dem Gesange das ausgedehnteste Recht widerfahren liess, bildete er zugleich alles, was die Wahrheit und Energie des Ausdruckes, die Schärfe der Charakterzeichnung, überhaupt die dramatische Verlebendigung des Stoffes betraf, zu mindestens eben solcher Stärke und Vollkommenheit heraus wie Gluck. In der Consequenz der musikalischen Durchführung und Ausgestaltung der Charaktere ist er entschieden noch weit über Gluck hinausgelangt, dies aber wurde ihm gerade dadurch möglich, dass er der Musik und dem Gesange ihre ganze Macht zu entfalten gestattete: Indem er die Tonformen nicht so einengte und von den einzelnen Bewegungen des Textes abhängig machte, konnte er seine Charaktere und scenischen Schilderungen in alle Einzelnheiten hinein mit weit grösserer Freiheit musikalisch durchbilden, wodurch sie um so plastischer und anschaulicher werden mussten, als Mozart die Gabe, ungeachtet der feinsten Detailmalerei niemals das Ganze aus dem Auge zu verlieren, in so wunderbarem Umfange besass. So gestattete ihm sein universell angelegter Genius von den Italienern zu nehmen was er gebrauchen konnte, zugleich auch von den Franzosen zu lernen, doch ohne von der Manier der Einen oder Anderen irgend wie sich

abhängig zu machen; er klammerte sich eben nicht an die Form, sondern verarbeitete geistig was er von Anderen empfing, warf die Schale weg und behielt den Kern für sich. Von den Italienern lernte er den Gesang schätzen und so meisterhaft behandeln, wie seit Händel und Hasse und den Glanzzeiten der italienischen Oper bis auf heutigen Tag, kein anderer deutscher oder italienischer Componist ihn zu behandeln verstanden hat — ihm aber die Alleinherrschaft einzuräumen fiel ihm nicht ein; einzelne Fälle ungerechnet, wo er dieser oder jener Eigenthümlichkeit eines Sängers nachgab, ist seine Melodie immer die ursprünglich naturwahre und unwillkürliche Sprache der Leidenschaft. Auch das französische Grundprinzip der möglichst prägnanten Declamation, namentlich in seiner edleren Modification bei Gluck, ist keineswegs ohne Eindruck an ihm vorübergegangen — aber nur sofern es ihn zum Streben nach ähnlicher Bestimmtheit in der musikalischen Rhetorik anregte; seine musikalischen und melodischen Formen in bloss oder vorwaltend declamatorische zu verwandeln, kam ihm nicht von ferne in den Sinn. Jedes Saatkorn welches er entlehnte, wurde durch seinen eigen gearteten Genius befruchtet und brachte auf seinem Acker ganz andere Produkte als auf dem heimischen Boden. Ueber den Kopf wachsen konnten ihm die fremdländischen Einflüsse nicht, dazu war er zu viel Deutscher und seine eigene Begabung viel zu übermächtig. Als Deutschen kennzeichnet ihn die Wärme, tiefe Innigkeit und gesunde ungeschminkte Einfachheit seiner Empfindung; sein stets liebevolles Sich-Versenken in den Gegenstand der Darstellung; seine in alle Details hinein sorgfältige und gediegene, daher von tieferństem Erfassen der Aufgabe und höchster Schätzung der Kunst zeugende Arbeit; seine von aller nationalen und subjectiven Selbstsucht freie Objectivität in der Hingabe an seinen Stoff, verbunden mit unablässigem Streben nach Allgemeingültigkeit in Empfindung und Ausdruck. Gerade das deutsche Element in Mozart befähigte auch ihn, zu jener Höhe der Kunstfreiheit sich zu erheben, welche nicht innerhalb des rein Nationalen sich abzuschliessen, nicht specifisch französisch, italienisch oder deutsch zu sein und zu bleiben strebt, sondern nur die möglichste Annäherung an das Ideal in seiner menschlichen Allgemeingültigkeit im Auge hat, daher keinen Anstand nimmt, auch die Empfindungs- und Denkungsart anderer Völker zu berücksichtigen, und auch von ihnen Mittel und Wege zur Erreichung des Zieles zu erlernen. Dieses Streben nach jener, die Schranken der Nationalität hinter sich zurücklassenden objectiven Wahrheit und Allgemeingültigkeit im Schaffen

ist ein Punkt, in welchem Mozart offenbar sehr nahe mit Händel sich berührt. Nie sind zwei Menschen im Leben und in den letzten Absichten welche sie mit ihrer Kunst verbanden, einander unähnlicher gewesen als diese beiden; nicht schärfere Contraste sind denkbar als Händels mannhafte Charakterstärke und Widerstandsfähigkeit gegen alle Reizungen des Lebens, verglichen mit Mozarts hingebender Leichtlebigkeit; nicht leicht haben zwei Meister verschiedenere Stoffe bearbeitet: während Händel durch die Kunst seinem Zeitalter ein Sittenlehrer war, vermochte Mozart zur Höhe dieser Idee sich nicht aufzuschwingen, sondern blieb durch und durch ein Kind seiner Zeit — einen *Messias*, *Israel*, *Samson* etc. zu componiren wäre er ebenso unfähig gewesen wie Händel einen *Don Juan* oder *Figaro* zu schreiben. Bezüglich der Anschauung, dass die Kunst auch durch ihren Stoff und Inhalt veredelnd wirken solle, stehen Gluck und Beethoven weit näher zu Händel als Mozart. Aber so heiter Mozart das Leben nahm, so ernst und tief nahm er die Kunst, und kann man sich entschliessen, diese von allen Bestimmungen für sittliche und Lebensinteressen abgelöst (rein an sich, als möglichst vollkommene und durch die allseitig geeigneten Mittel vollführte Gestaltung eines Stoffes) zu denken, so kommen Händel und Mozart in jenem vorhin angedeuteten Punkte, der über aller Nationalität und persönlichen Subjectivität stehenden Allgemeingültigkeit ihres Schaffens, allerdings zusammen. Eine consequente Fortbildung des Gluck'schen Princips würde mit Nothwendigkeit zu einer ähnlichen Erstarrung (nach der entgegengesetzten Seite hin) geführt haben, wie die Alleinherrschaft der Melodie; ein Fortschreiten auf der durch Mozart der dramatischen Musik angewiesenen Bahn, könnte, bis an die letztmöglichen Grenzen der Kunst hinan, immer nur eine kunstmässig vollkommnere musikalische Gesaltung des Inhaltes zur Folge haben. Wiewohl wir uns eine über Mozart hinausgreifende Vollkommenheit der dramatischen Musik gar nicht vorstellen können, und nach ihm Keiner erstanden ist, der die Möglichkeit einer solchen durch die That erwiesen hätte. Sein leuchtendes Vorbild ist noch bis heutigen Tag ungetrübt, und dass seine Opern auf den Bühnen seltener zu werden anfangen, ist nicht ein Zeichen ihres Veraltens, sondern unseres sinkenden Kunstgeschmackes in den Theatern; durch die Meyerbeer'sche Spectakeloper einerseits und durch die Posse andrerseits verwirrt, scheint dem Theaterpublikum die Fähigkeit, das wahrhaft kunstmässig Bedeutende zu empfangen und zu würdigen, immer mehr verloren zu gehen. So ist es kein Wunder, dass Mozarts Opern, statt überall

als Wahrzeichen ächter dramatischer Tonkunst dazustehen, der unsaubern Fluth jener Produkte nur auf einer unverhältnissmässig kleinen Zahl von Theatern siegreichen Widerstand leisten.

Diejenige Oper, worin Mozart den Weg zum Gipfel der dramatischen Musik bereits erkannt und zum Theil auch schon zu betreten angefangen hat, ist *Idomeneo;* mit diesem Werke beginnt seine epochemachende Thätigkeit. Ungeachtet seiner reichen Fülle von Schönheiten ist es jedoch so gut wie ganz vom Schauplatze verschwunden, weil es ihm an Harmonie und Stileinheit gebricht. Gerade hierdurch aber ist es bezeichnend für Mozarts Bestrebungen, es zeigt deutlich nebeneinander stehend die Bildungselemente, welche er aus der italienischen und Gluck'schen Oper in sich aufnahm. Daneben aber machen bereits eigene gereiftere Kunsterfahrungen sich geltend,' und eine Anzahl Stücke bezeichnen eine dritte Richtung, in welcher Mozart bereits er selbst und Der ist, den wir nachher im *Figaro*, *Don Juan*, *Zauberflöte* etc. als den grössten Meister dramatischer Tonkunst bewundern. Keiner hat die höchste Energie und klarste Bestimmtheit des Ausdrucks in vollkommnerem Maasse als Mozart mit der reichsten und blühendsten Melodik zu vereinigen vermocht. Seine Charaktere sind unmittelbar musikalisch erzeugt, sie fühlen, denken und handeln in Tönen, die Musik ist ihnen natürliches Organ und angeborene Sprache; jede seiner Personen tritt uns mit merkwürdiger Lebenswahrheit entgegen und behauptet ihre Individualität, in allen Lagen, Situationen und in allem Wechsel der Leidenschaft immer sie selbst und sich treu bleibend. Und nicht minder in den Ensembles als in den Arien, in der scenischen- und Ensemblekunst hat Mozart keinen einzigen Meister über sich. Auch in den complicirtesten Verflechtungen der Stimmen behaupten seine Charaktere ihre individuellen Eigenthümlichkeiten mit wunderbarer Consequenz, und drücken ihre Empfindungen so aus, wie sie in dieser oder jener Lage müssen und gar nicht anders können; Stimmen, welche bloss harmonische Füllungen sind, kennt Mozart in seinen Opernensembles nicht. Daher sind sie überall wahre Lebensbilder, in denen nicht bloss was an sich schon harmonirt, sondern auch die widerstreitendsten Gefühle, die verschiedenartigsten Interessen und Absichten, die mannigfaltigsten Nüancen der Charaktere, in eine immer kunstmässig vollkommene Einheit zusammenfliessen. Freilich besass Mozart neben dem Genie auch die nöthigen technischen Mittel dazu, denn an Herrschaft über den Tonsatz schliesst er den besten Meistern der älteren Schule würdig sich an, und von seinen Zeitgenossen und

Nachkommen hat ihn keiner an Freiheit in Handhabung des Contrapunkts übertroffen. Beispiele anführen wäre überflüssig, seine Opern sind voll von allbekannten Meisterstücken dieser Art. Völlig unbekannt vor ihm war auch eine solchergestalt symphonisch durchbildete Begleitung des Orchesters, in welcher die Instrumente zu den feinsten Organen der Seele geworden sind, um die ganze Fülle der Empfindungen, welche der Gesang allein ihrem vollen Umfange nach nicht auszusprechen vermag, zur Anschauung zu bringen, und um mit ihrem Reichthum an Farben und Bewegungen die Scenerie zu lebendigster Gegenwart werden zu lassen. Für alle Situationen und Erscheinungen, von den Schrecken der Geisterwelt und den drohenden Verkündigungen des Gerichts bis zum lichten Zaubereich der Phantasie und den wonnevollen Schauern der Sommernacht, weiss er seine Farbentöne auf das wunderbar Treffendste zu stimmen, und alle seine Charaktere und die ganze Scala ihrer Empfindungen und Leidenschaften werden vom Orchester kaum minder lebendig und wahr gezeichnet, als durch den Gesang selbst. Der grosse Symphoniker arbeitete hier dem Opernmeister vortrefflich in die Hände. Und noch in einem Punkte steht Mozart den grössten Meistern aller Zeiten gleich: Er erreicht alle seine Absichten durch die edelsten und einfachsten Mittel, und vergreift sich niemals in der Wahl derselben. Wo neuere Componisten Himmel und Hölle aufregen, um uns glauben zu machen, das Wenige, was sie uns zu sagen haben, sei Viel, da weiss er durch charakteristische Schönheit des Gesanges, durch wenige Meisterzüge in der Rhythmik und Bewegung, durch maassvoll verwendete, daher aber um so wirksamere Modulation und Ausweichung, sowie durch sparsam und deshalb mit um so mehr Effect aufgesetzte Farbennüancen etc., Sinne und Gedanken des Zuhörers vollständig für sich zu gewinnen. In welchen Regionen des Tragischen und Leidenschaftlichen oder des Komischen und Anmuthigen, des grauenvoll Dämonischen oder der lichten Seelenheiterkeit er sich auch bewegen möge: die Grenzlinie des Schönen und Naturgemässen hat er niemals überschritten; sein feines und unfehlbares Kunstgefühl liess sich garnicht nahe kommen, was die Wahrheit und Reinheit seiner Gestaltungen irgend wie hätte trüben können. Solchen eminenten Gaben gegenüber kann man aber schliesslich um so weniger den Wunsch unterdrücken, ihr glücklicher Besitzer möchte häufiger dem Edlen und Erhabenen sich zugewendet haben. In dieser Beziehung stand er, wie schon bemerkt, nicht über seiner Zeit, ein Zuchtmeister und Sittenlehrer war er ihr ebenso wenig wie Rein-

hard Keiser, der Mozart der alten deutschen Oper. Er starb zu jung, um erkannt zu haben, dass die Kunst nicht bloss durch ihre Vollkommenheit in sich auf Zeitgenossen und Nachkommen wirken soll, sondern auch durch die Grösse und Hoheit ihrer Ideale und der darin verkörperten Lebensanschauungen. Die Texte der bedeutendsten Opern Mozarts sind zum grossen Theil trivial und frivol, selbst sein Hauptwerk, der *Don Juan*, rein kunstmässig eins der allergrössten Meisterwerke welche jemals geschrieben sind, hat den ausschweifenden Wüstling zum Helden, der, wenn wir ihn als Personification der den sinnlichen Lüsten anheimfallenden und durch sie vernichteten sittlichen Schwäche fassen, zwar eine furchtbare Wahrheit und Bedeutung gewinnt, als Object der Kunstdarstellung aber wenigstens des Genius eines Mozart bedarf, um nicht widerwärtig zu werden. Daher blieb noch immer ein deutsches Werk möglich, welches vermöge der menschlichen Hoheit und Reinheit seiner Grundidee weit über Mozarts *Don Juan* sich erhebt, während es ihm an Kunstgehalt kaum nachsteht, Beethoven's *Leonore*. Die allen Gefahren trotzende und sie endlich besiegende Aufopferungsfähigkeit und Macht der wahren und reinen Liebe war ein Gegenstand, dessen Gestaltung Mozart doch Beethoven überlassen musste, der, während er an Umfang des Genies ihm gleichkam, an menschlicher Grösse, Hoheit und Reinheit der letzten Kunst- und Lebensideale ihn ebenso weit überragte wie Händel. —

Ueber die italienische Oper wird hier nur noch wenig zu sagen sein, ihr Schicksal in der Periode nach Mozart ist auf S. 548 schon im Allgemeinen angedeutet worden. Noch gleichzeitig mit ihm und mitunter als seine siegreichen Rivalen, arbeiteten theils im ernsten theils im komischen Fache ausser Salieri noch Sarti, dessen Operette *Frà due litiganti il terzo gode* 1780 (im Deutschen *Im Trüben ist gut fischen)* eine ausserordentliche Beliebtheit erlangte; Paisiello (1741 bis 1816) war vortrefflich im Komischen (S. 351); noch höhere Begabung für dieses Fach offenbarte jedoch Cimarosa (1755 bis 1801), dessen *Matrimonio segreto* oder *Die heimliche Ehe* vom Jahre 1792, als die einzige, neben den Mozart'schen hie und da noch heute die Bühne betretende italienische komische Oper aus jener Periode zu nennen ist. Righini (1756 bis 1812) war angenehm in der Melodie, aber ohne Tiefe und dramatische Kraft. Zelter sagte von ihm, er hätte in Berlin ungefähr dasselbe zu bedeuten wie Salieri in Wien, und sei vielleicht von etwas frischerem Wesen als dieser, an Breite und Höhe ihm aber ziemlich gleich. Vincenzo Martin aus Valencia (1754

bis 1810) schrieb nicht ohne Beifall für italienische Theater, seine *Cosa rara*, 1787, hatte auch in Wien ungeheuern Zulauf. Mozart bemerkte, Vieles in seinen Sachen sei hübsch, aber in zehn Jahren werde kein Mensch mehr Notiz davon nehmen, womit er Recht gehabt hat; ähnlich ist es auch Ferdinand Paer, Simon Mayer, Zingarelli und andern ergangen, wiewohl Paer neben angenehmer, obgleich sehr weichlicher Melodie, noch immer etwas mehr Charakter hatte, als viele andere. Im Jahre 1792 wurde Giacomo Rossini zu Pesaro geboren, der genialste und originellste Vertreter der neueren italienischen Oper. Von allen ernster Denkenden, welche an die Oper höhere Forderungen im dramatischen Sinne stellen, mit vollem Rechte hart angefochten, bezaubert er doch durch seinen unerschöpflichen Reichthum an schöner, lebensfrischer, feuriger und gesangreicher Melodie, sowie durch seinen sprudelnden Humor, welcher wenigstens den *Barbier von Sevilla* so leicht nicht veralten lassen wird.

XIX.

Die Epoche Haydn, Mozart und Beethoven.

Der Kreis unserer geschichtlichen Darstellung wird nunmehr abzuschliessen sein durch eine Betrachtung der Hergänge in Deutschland bis zum Tode Beethoven's, mit Ausnahme der schon im vorigen Capitel besprochenen Opernreform Gluck's und Mozart's. Von dieser abgesehen, liegt der Schwerpunkt des deutschen Musikschaffens seit dem Tode Sebastian Bach's in der Instrumentalmusik, welche nun unter Haydn, Mozart und Beethoven ihre letzte Höhe erreicht, während Oratorium und Vocalmusik grösseren Stils weit dahinter zurückbleiben; wiewohl es der Masse nach auch daran nicht gefehlt hat.

Der älteren Instrumentalmusik war die höchste Erfüllung durch Sebastian Bach zutheil geworden, und ein Fortschritt über ihn hinaus war innerhalb derselben Richtung nicht denkbar; ihre gesammte Entwickelung bis Mitte des 18. Jahrhunderts wird immer nur nach dem zu bemessen sein, was Bach geschaffen hat und worin die Bestrebungen seiner Vorgänger zu endgültigen und ihren Kunstwerth für alle Zeiten behauptenden Resultaten gelangt sind. Die in der Instrumentalmusik das Erscheinen Beethoven's vorbereitende Bewegung ist ähnlich der in der Vocalmusik um 1600, als der concertirende und dramatische Stil entstand: hier wie dort trat der Drang nach schärferer Individualisirung des zu Gestaltenden, der vorwaltend stilmässigen Allgemeinheit in Empfindung und Ausdruck gegenüber. Im Gesange war dieses Ziel zur Zeit Bach's längst erreicht, schon das Madrigal hatte die Bahn gebrochen, die dramatische Musik musste auf Darstellung individueller Gefühle in erster Reihe ausgehen, selbst die kirchliche Tonkunst theilte

immer mehr dies Bestreben. Die Instrumentalmusik aber war in Bezug hierauf hinter dem Gesange zurückgeblieben; sie hatte mit Bildung einer selbständigen Darstellungsweise und fester Formen noch zu viel zu thun gehabt, und auch als diese schon gewonnen waren, griff sie über die stilmässig objective Darstellung und Durchbildung eines rein musikalischen Inhaltes vorläufig doch noch nicht hinaus. Der wesentliche Gehalt der älteren Instrumentalmusik mit Sebastian Bach an der Spitze, ist ein rein musikalisch-kunstmässiger, ihre Poesie diejenige, welche im Ton und seinen kunstgerechten Verbindungen selbst liegt. Das Schaffen der Instrumentalmeister bis Mitte des vorigen Jahrhunderts ist vorwaltend ein reines, wiewohl darum in unzähligen Fällen noch nicht minder herrliches und sinnvolles Tongestalten, in welchem eine nun zu freier Selbständigkeit gelangte Kunst, in der Ueberfülle ihres Materials und der Bildkraft mit voller Freiheit sich ergehen konnte, ihren Inhalt wesentlich in sich selbst und in dem im Tone liegenden allgemeinen Empfindungsgehalt suchend. Und nicht der Reichthum an schönen Tongedanken, oder die gewaltige Herrschaft über die Form sind es allein, wodurch so viele Instrumentalstücke jener Periode auch heute noch als mustergültig dastehen; sondern mehr noch die kunstvollendete Einheit und Harmonie, zu welcher alle darin thätigen Factoren mit einander sich verbinden, der ideelle Zusammenhang aller grösseren und kleineren Theile, überhaupt das organische Gewordensein von innen heraus, sowie die Frische und Ursprünglichkeit des inneren Lebens, welches hier im Ton sich wiederspiegelt. Selbstverständlich können auch solche Tongebilde nur Produkte eines ebenfalls reichen und tief erregten Seelenlebens sein, weil sie uns sonst zwar hinsichts der Kunsttechnik Bewunderung abnöthigen, im übrigen aber kalt lassen würden; und die darin herrschende Stimmung muss wiederum eine einheitliche und klare sein, indem die ganze Art ihrer Bewegung und Erregtheit dem Tonstücke eine bestimmte und einheitliche Färbung und Haltung verleiht, wodurch es zum Charakterstück wird. Aber der Stimmungsgehalt ist doch nur ein allgemeiner, der Stil ein rein kunstmässiger, oder ein rein objectiver Ausdruck des allgemeinen Gefühlslebens, wie es noch ohne wesentliche Modification durch die individuelle Subjectivität des Künstlers, in das Kunstwerk eingeht. Innerhalb dieser Grenzen Bach, Händel und andere noch zu übertreffen, schien, wie gesagt, nicht möglich, deshalb musste eine andere Richtung versucht werden, wenn die Instrumentalmusik nicht in blosser Nachahmung erstarren sollte. Sie trachtete daher

mit einem bestimmter individualisirten Inhalte sich zu erfüllen; nach Bach beginnt die Instrumentalmusik jene objective Hingabe an den Ton und seinen naturmässig ihm innewohnenden allgemeinen Poesie- und Empfindungsgehalt, dem Streben nach einem concreteren und durch die künstlerische Subjectivität stärker gefärbten Inhalte zu opfern. Hiermit war einer neuen Entwickelung der Boden bereitet; die ihn zuerst betraten, waren schon Telemann, Domenico Scarlatti, Phil. Em. Bach, entschiedener jedoch Joseph Haydn. Mit diesem beginnenden Walten der Subjectivität des Künstlers und seinem Streben nach individualisirtem Ausdrucke für etwas innerlich Erlebtes oder Geschautes, hängt auch die Wandelung des gebundenen polyphonen zum homophonen Stil zusammen. Zwar ist die homophone Schreibart schon vorher bekannt gewesen und auch in der Instrumentalmusik zur Anwendung gekommen, wo sie schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit Aufkommen des concertirenden Instrumentenspieles sich zu entwickeln beginnt; vorwaltend aber, und namentlich sobald er in festeren Formen sich bewegte und nicht für concertirende Soloinstrumente mit Begleitung eingerichtet war, blieb der Instrumentalsatz gebunden, entweder an die fugenmässige oder doch überhaupt strengere thematische Durchführung, sowie an eine gewisse Zahl von Stimmen, welche sämmtlich mehr den Charakter von Hauptstimmen bewahrten und nach Contrapunktweise behandelt wurden. Hiermit im Einklange stand die strengere Gebundenheit der Form; auch wenn die Stücke keine wirklichen Fugen waren, blieb doch die Herrschaft des Thema mit seiner Grundstimmung eine weit entschiedenere, schon sofern ihre Modificationen und Contraste nicht so stark hervortraten; und durch diese strenge Objectivität gegen das Thema und durch die Allgemeinheit des Grundgefühls blieben die künstlerische Phantasie, Vorstellung und Empfindung doch immer in gewissen Grenzen gehalten. Eine Ausnahme machten schon lange die phantasieartigen Tonstücke, Toccaten, Präludien etc., innerhalb welcher der dort durch die Geschlossenheit der Form gehemmte Strom der Phantasie nun freier sich ergoss, und auch die subjectiveren Stimmungen eine freiere Sprache führten, woraus ein schnellerer und lebhafterer Wechsel des Ausdrucks, schärfere Contraste, überhaupt eine springendere Lebendigkeit der gesammten Tongestaltung sich ergaben. Wie hier die strengeren Formen unter solchem schrankenloseren Walten der Phantasie zerfielen, so widerstanden sie auch nicht dem in der neueren Instrumentalmusik nun sich regenden Verlangen nach Gestaltung subjectiverer Gefühle und

individueller Aussprache, welche eine freiere Handhabung der Kunstmittel bedingten. Je umfänglicher und verzweigter der Inhalt wurde, den die Instrumentalformen nun in sich aufnehmen sollten, je bestimmter und anschaulicher er auch mit allen seinen Modificationen und Contrasten zutage treten, und jemehr auch die allgemein menschliche Subjectivität im Lichte der individuellen des Künstlers darin zur Erscheinung kommen sollte, desto mehr mussten sie in ihren Umrissen sich erweitern, zugleich aber auch in ihrem inneren Ausbau um so bestimmter und deutlicher sich gliedern und gruppiren, um auch jetzt immer noch anschaulich und übersichtlich zu bleiben. Von Joseph Haydn aufsteigend zu Beethoven, wird das Verlangen der Instrumentalmusik nach sprechenderem und lebhafterem Ausdrucke und grösserer Mannigfaltigkeit der Gestaltung immer dringender, bis sie endlich ganz erkennbar danach ringt, einen über den rein kunstmässigen Ton- und Stimmungsgehalt hinausgreifenden dichterischen Inhalt uns verständlich zu machen, eine in einem bestimmten Gefühlsgange sich bekundende poetische Idee mittelst Analogie durch die Tonbewegung zur Anschauung zu bringen. Dem Tonwerke liegt also in diesem Falle ein mit psychologischer Folgerichtigkeit geordnetes inneres Erlebniss zugrunde, welches mitzudurchleben es den Hörer veranlassen will; die Instrumentalmusik will nicht mehr bloss absichtsloser Ausdruck einer unaussprechlichen Stimmung sein, sondern Darstellungsmittel für concrete Gefühle und Erlebnisse der Seele — selbstverständlich ohne die von ihrer Naturbestimmung gezogenen Grenzen, über welche hinaus sie blosse Malerei oder Programmmusik wird, zu verletzen; dass der einem solchen Instrumentalwerke unterliegende Ideengang nur geahnt und ebenso wenig aus der Musik mit Worten herausdemonstrirt werden kann wie der reine Stimmungsgehalt anderer, einer solchen dichterischen Unterlage ermangelnder Tonstücke, braucht kaum noch erinnert zu werden. Aber auch schon dieses wenngleich nur ahnende Miterleben verleiht dem Tonwerke eine, jenes rein musikalische Stimmungsbild weit überwiegende Bedeutung, indem es mit letzterem nicht nur die gleichen rein kunstmässig musikalischen Eigenschaften gemein haben kann, sondern durch die bewusste dichterische Absicht eine noch höhere Geltung gewinnt, und dem Gefühle des Hörers eine bestimmte Richtung giebt, ohne die freie Mitthätigkeit seiner Vorstellungskraft und Phantasie zu beschränken. Hiermit hat bekanntlich die Instrumentalmusik unter Beethoven ihre Höhe erreicht; bis dahin war aber noch eine gute Strecke zurückzulegen.

Die Instrumentalformen waren um Mitte des 18. Jahrhunderts zahlreicher als heute, namentlich die mehrsätzigen. Von einsätzigen hatte man Fugen, Tänze und Charakterstücke, Toccaten, Phantasien, Arien, Variationen etc.; an mehrsätzigen gab es Concerti grossi und Kammerconcerte, Suiten und Partiten, woran die Serenaten, Cassationen und Divertimenti sich schlossen, ferner Sonaten für ein und mehrere Soloinstrumente (Duos, Trios, Quatuors). Auch die *Orchestersymphonie* begann sich zu entwickeln; doch ist sie nicht bloss eine Uebertragung der neueren Sonate auf das Orchester, sondern sie nahm, gleich dem schon früher entstandenen dreisätzigen Concert, ihren directen Ursprung von der italienischen Ouverture, worauf dann die Sonate Einfluss auf ihre innere Durchbildung gewann. Der Leser erinnert von S. 297 dass die Ouverture des Scarlatti, verschieden von der französischen, aus zwei schnell bewegten Theilen mit einem langsamen in der Mitte bestand: *Allegro*, *Adagio*, *Allegro*. Als nun mit der steigenden Vorliebe für die Instrumentalmusik überall grössere und kleinere Instrumentalcapellen entstanden und das Bedürfniss neuer Concertstücke für Orchester sich steigerte, nahm man Opernouvertüren her und spielte sie als selbständige Orchesterstücke. Alsbald trennten sich die drei Theile von einander los und erweiterten sich zu eigenen Sätzen von grösserer Breite, denen aber ihre innere Beziehung verblieb. Das geschah in Italien wie auch in Deutschland; dort empfing diese neue Concertsymphonie ihre erste Ausbildung durch Giovanni Battista Sammartini[1]), den Lehrer Gluck's; hier in den Instrumentalcapellen, namentlich in der Mannheimer unter Stamitz und Cannabich. Nun begann die schon weiter vorgeschrittene Sonate ihren Einfluss auf die innere Durchbildung der Sätze zu üben. Der erste Satz gestaltete sich dreitheilig; der erste Theil enthielt den Motivstoff: dem Hauptthema tritt ein zweites, als einheitlicher Contrast derselben Grundstimmung entspringendes und

1) Geboren um 1700 zu Mailand, wo Burney ihn noch 1770 am Leben und als Capellmeister bei der Hälfte der dortigen Kirchen fand (Reisen I, 68). Er hat an Quartetten, Symphonien, Messen und anderen Kirchenmusiken unglaublich viel geschrieben; aber seine Erziehung war vernachlässigt; er besass Feuer und Geist und verstand auch zu arbeiten, aber „man möchte doch manchmal wünschen, dass er seinen Pegasus auf die Stange ritte, denn er scheint oftmals ganz mit ihm durchzugehen. Eigentlich zu reden, seine Musik würde mehr gefallen, wenn sie weniger Noten und weniger Allegro's enthielte: allein die Heftigkeit seines Geistes treibt ihn an, in einer Folge von schnellen Sätzen fortzulaufen, welche zuletzt den Ausführer sowohl als den Zuhörer ermüden", wie Burney a. a. O. bemerkt.

diese erhellendes Nebenthema gegenüber, noch andere Motive verbinden beide miteinander und führen den Theil zum Schluss (in die Dominant oder Paralleldurtonart). Der zweite Theil (Mittelsatz) ist für die Entwickelung des vom ersten dargebotenen Motivstoffes bestimmt, der dritte (Repetition) fasst die Hauptgedanken wieder fest zusammen und giebt gleichsam das Resultat der ganzen voraufgegangenen Bewegung. Der folgende langsame Satz gestaltete sich entweder einfach liedartig mit zwei etwas ausgeführteren Wiederholungstheilen; oder arienmässig mit freiem Mittelsatze; auch als Thema mit Variationen; oder als immer wiederkehrende, durch Veränderungen geschmückte und durch Zwischensätze verbundene, dabei gerne in Dur und Moll wechselnde Melodie. Als Finale schien vorzugsweise das Rondo geeignet, indem seine Couplets Gelegenheit gaben zu immer neuen überraschenden Wendungen, worin der Tonsetzer Geist und Geschick zeigen und dem Witz und Humor die Zügel schiessen lassen konnte, um den Zuhörer bis zuletzt in angeregter Stimmung zu erhalten und recht frisch und angenehm abzuschliessen. Zu diesen drei ursprünglichen Sätzen kam nun noch, wahrscheinlich als ein Erbstück der Suite, der Menuett hinzu; ob Haydn ihn in diese neue symphonische Form eingeführt hat, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen. [2])

2) „Gewiss aber ist er derjenige“ bemerkt Otto Jahn (Mozart I, 559) mit treffender Charakteristik, „welcher ihm einen eigenthümlichen, typisch gewordenen Charakter gegeben. Der Menuett war der Tanz der vornehmen Welt, er bot ihr die Gelegenheit, Würde, Anstand und Grazie zu entfalten. Diejenigen Menuetts, welche unbefangen diesen Charakter des Tanzes wiedergeben, kann man jetzt nicht hören ohne an Puder und Reifrock erinnert zu werden, und wie die zierlichen Porzellanfigürchen und Kupferstiche jener Zeit erregen sie, bei aller Anerkennung ihrer graziösen Würde, ein heiteres Lächeln; in einer Zeit, welcher diese Art des Anstands fremd geworden ist, kann er nur humoristisch reproducirt werden. Haydn parodirte den Menuett seiner Zeit nicht, aber er entkleidete ihn seiner vornehmen Würde; er nahm ihn wie ihn die Bürgersleute tanzten und wusste eine volksthümliche Heiterkeit und Laune hineinzulegen, welche diesem Tanz ursprünglich fremd war. Die gemüthliche Fröhlichkeit und Jovialität, die muntern Spässe und Scherze, die in den Salons der Noblesse als nicht standesmässig keinen Zutritt fanden, wusste er zur Geltung zu bringen; er war unerschöpflich an Einfällen, Ueberraschungen, Witzen jeder Art, ohne ausgelassen oder ordinär zu werden, und er verstand es den Ton der behaglichen Laune zu behaupten, obgleich die künstlerische Behandlung der Form, die er nach allen Seiten erweiterte und ausdehnte, in hohem Maasse fein berechnet und geistreich war. Es ist begreiflich, dass diese Weise populär wurde; sie ging von einer beliebten Form aus, der Sinn der sich darin aussprach, war ächt volksmässig, und die Gestaltung wahrhaft künstlerisch: so hatte der Menuett seinen Platz in der Symphonie gewonnen und wusste ihn zu behaupten.“

Diese viersätzige cyclische Form, welche bekanntlich in der Sonate, Symphonie, dem Trio, Quartett etc. den Grundzügen nach ganz dieselbe ist, liess schon in ihrer ersten Entwickelung alle anderen mehrsätzigen Formen an sinnvoller Einrichtung und Fähigkeit den reichsten und mannigfaltigsten Inhalt in sich aufzunehmen, weit hinter sich zurück. Der erste Satz bildet in seiner gross ausgebauten Form die feste Grundlage, auf der die ganze fernere ideelle und formelle Entfaltung des Tonwerkes ruht. Das Adagio beruhigt die im ersten Satze erregten Empfindungen und Leidenschaften, befähigt sie dadurch zu fernerer und möglicherweise noch stärkerer Erhebung, oder führt sie durch Schmerz, Trauer oder Versenkung in sanftere Stimmungen zur Abklärung. Im dritten Satze, namentlich in seiner späteren Gestalt unter Beethoven als *Scherzo*, treiben Witz und Laune ihr heiteres Spiel mit den Gefühlen, erhellen trübe Stimmungen, oder steigern einen bereits lebhaften Empfindungszustand noch höher; oder in ihm waltet das versöhnende Element des Humors, tiefgefühlvoller Ernst in scherzhaftem Gewande, jene Mischung von Heiterkeit und Wehmuth, welche die Leidenschaften mildert und den Schmerz beruhigt. Ist der erste Satz sehr kräftig und feurig bewegt, so wird das Gefühl nach einiger Zeit für die sanften Stimmungen eines *Adagio* um so empfänglicher sein, hieraus jedoch durch das Scherzo von neuem wieder erweckt werden, um im letzten Satze vielleicht noch eine Steigerung im Vergleiche zum ersten zu erfahren. Oder auf einen leidenschaftlich erregten ersten Satz folgt ein *Scherzo*, um durch Heiterkeit, Humor und anmuthigen Frohsinn die Seele milderen Gefühlen im *Adagio* zugänglicher zu machen, und sie im Finale eine beruhigte Haltung gewinnen zu lassen. So stehen die Sätze in einem innern Verhalt von Hebung und Senkung, Anspannung und Beruhigung, Einheit und Contrast. Das *Adagio* ist eine beruhigende Folge des *Allegro*, das *Scherzo* eine anregende Fortsetzung des *Adagio*, das *Finale* bringt endlich die ganze Seelen- und Tonbewegung zum Abschlusse. Wie der einzelne Satz an sich etwas nur Unvollständiges ist, so auch das ganze übrige Werk ohne diesen Satz; der folgende Satz hat zu erledigen, was der voraufgehende aus Gründen der Einheit der Kunstform im Einzelnen unerledigt lassen musste, indem er eine andere, aber die voraufgehende beleuchtende und erfüllende Wendung des Seelenzustandes und der Tonbildung veranschaulicht.

Haben wir nun mit der Theilung der cyclischen Formen in verschiedene Sätze die grössere Gruppirung des Gesammtinhaltes, so ist wiederum die innere Gliederung eines jeden dieser Sätze eine derartige, dass sie bei aller Einheitlichkeit doch einem mannigfaltigen Inhalte zur Aufnahme dienen können; nicht nur *einem* Tongedanken kann in alle Einzelnheiten hinein eine umfassende Austragung zutheil

werden, sondern auch zur Erhellung dienende Contraste können aus ihm heraus und ihm gegenübertreten. Durch Einheit und Gegensatz, Hebung und Senkung der Tonbewegung, durch das Wechselspiel der dynamischen Kräfte und des Colorits etc. kann der einzelne Moment dem Gefühle des Hörers mit solcher Anschaulichkeit vergegenwärtigt werden, dass auch der Zusammenhang und die das ganze Werk beherrschende Grundidee ihm nicht unklar bleiben wird, wennauch noch so viel der Mitthätigkeit seiner eigenen Phantasie und Vorstellung anheimgegeben bleibt. Bei aller Einhaltung der einmal angenommenen Formumrisse wird es dem Componisten doch möglich, die ganze Tonbewegung innerhalb eines Satzes so zu lenken, dass die entweder ganz abschliessende, oder zeitweilig sich beruhigende und dann wieder aufs neue und höher als vordem sich erhebende Bewegung des nächsten Satzes mit innerer Nothwendigkeit hervorgerufen wird. So ist für die Logik des künstlerisch gebildeten Gefühls ein Zusammenhang der einzelnen Sätze thatsächlich ermöglicht, und wir empfinden den Mangel eines solchen als einen Fehler, den man schwerer als irgend einen andern zu übersehen vermag.[3]).

Als wichtigster Vorgänger Haydn's in dieser Entwickelung der neueren Instrumentalmusik erscheint **Carl Philipp Emanuel Bach** (S. 505), der in manchen Hinsichten vermittelnd zwischen ihr und der älteren steht. Geboren war er 1714 zu Weimar, später Kammercembalist Friedrich's II und Capellmeister der Prinzessin Amalie von Preussen, endlich von 1767 bis zu seinem Tode 1788 Musikdirector zu Hamburg an Telemann's Stelle. Mit seinem Vater verglichen, war er freilich nur ein Mann der Mode, der die Galanterie seines Zeitalters theilte, wennauch ein grösseres Talent ihn über seine Umgebung erhob. Er besass weder den tiefsinnigen Ernst, noch die Ursprünglichkeit und Fülle der Schöpferkraft des alten Bach, daher auch nicht den kernhaften Stil; der herrschende Zeitgeschmack war im wesentlichen auch der seinige und mit ihm stieg und sank er. Da jene Ueberzierlichkeit, Galanterie, ewig tändelnde Anmuth und verschnörkelte Ueberladenheit uns heutzutage fremd geworden sind, finden wir an seinen Werken meistentheils auch nur noch in so fern Wohlgefallen, als wir ihnen die Anerkennung einer grossen Formgewandtheit und Geschicklichkeit nicht versagen können. Sein Publikum vergötterte ihn fast und er war weit populärer als sein Vater jemals gewesen, da man ihn viel bequemer und leichter zugänglich fand. Der Vocalcomponist tritt in ihm bereits völlig hinter den Instrumentalmeister zurück, in der Behand-

3) Vgl. Elem. der Musik, und Lexikon Art. „Cyclische Formen."

lung des Vocalsatzes war er nur schwach, seine Kirchenchöre haben nicht viel zu bedeuten, seine geistlichen Melodien sind ohne alle Tiefe. Auch mit der Orgel hat er sich nicht befasst, aber als Clavierspieler war er eine Autorität ersten Ranges; selbst Mozart soll einmal bei Doles von ihm gesagt haben „Er ist der Vater, wir sind die Buben. Wer von uns was Rechtes kann, hat von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht, der ist ein Mit dem was er macht, kämen wir jetzt nicht mehr aus; aber wie er's macht — da steht ihm Keiner gleich."[4]) Neben ungemeiner Fertigkeit und Eleganz besass er eine ausserordentliche Feinheit des Geschmacks, wenn dieser auch mehr auf das Zierliche und Anmuthige, als auf das Grosse und Bedeutende gerichtet war. Laut gepriesen wurden insbesondere seine freien Phantasien, und die damals immer noch hochwichtige Kunst, Musiken nach dem Generalbass zu begleiten, verstand seit den Tagen seines Vaters niemand besser als er. Dass er sein Fach nach allen Seiten tüchtig durchgearbeitet hat und ein ausgezeichnetes Lehrtalent besass, erkennt man aus seinem mehrfach schon genannten „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen" (S. 221). Und auch als Componist von Instrumentalsachen hat er seine unverkennbaren und nicht zu gering anzuschlagenden Verdienste. Nicht bloss auf die Abrundung und freiere Entwickelung der Form, sowie insbesondere auf die Durchgeistigung der an innerem Gehalt damals noch ziemlich dürftigen Sonate hat er grossen Einfluss geübt; sondern er hat auch die Mittel des modernen Instrumentalausdruckes überhaupt vermehrt. Während er theils der galante Salonmusiker war, auch in seiner Kunst fein frisirt und gepudert, leichtlebig und mit zierlichen Redensarten im Munde, dachte er doch eifrig der Gestaltung mannigfaltigerer und wechselvollerer Phantasiegebilde nach, und strebte nach bestimmterem specialisirendem Ausdrucke auch für subjectivere Stimmungen und Gefühle. Schon Telemann war ihm hierin mit gutem Beispiel vorangegangen, wiewohl er zu oft in capriciöse Uebertreibung verfiel. Ueberhaupt gerieth die Instrumentalmusik in einen Zustand der Gährung und des Kampfes um den Ausdruck; mit den alten Formen brach man und die neuen sollten sich erst abklären, was unter **Joseph Haydn** auch geschah. Dass Emanuel Bach dem Haydn aber wacker vorgearbeitet hat, lässt sich garnicht verkennen, dieser gestand auch selbst, „wer

4) So erzählt wenigstens Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst IV, 309 Anmerk.

mich gründlich kennt, der muss finden, dass ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, dass ich ihn verstanden und fleissig studirt habe; er liess mir auch selbst einmal ein Compliment darüber machen.“ 5)

Joseph Haydn war geboren am 31. März 1732 auf dem Dorfe Rohrau in Niederösterreich. Nach einer höchst kümmerlich verlebten Jugend war ihm schon die Anstellung als Musikdirector beim Grafen Morzin 1759 mit 200 Gulden Gehalt, freier Wohnung und „Kost an der Officiantentafel“ ein grosses Glück. Am 19. März 1760 trat er in das nämliche Amt beim Fürsten Nicolaus Esterhazy, dem er bis zu dessen Tode 1790 diente. Noch im nämlichen Jahre (am 15. December) ging er nach London, wo er bis im Sommer 1792 sich aufhielt, worauf er am 19. Januar 1794 diese Reise wiederholte. Die daselbst gemachten Einnahmen trugen besonders mit bei, ihm ein sorgenfreies Alter zu verschaffen; unablässig schaffend, überall hochgeschätzt und von allen Seiten mit Verehrungsbeweisen erfreut, beschloss er seinen äusserlich ebenso einfachen und bescheidenen wie innerlich reichen Lebenslauf während der Belagerung Wiens am 31. Mai 1809. Die enorme Anzahl seiner Compositionen ist nicht genau festzustellen; er selbst hatte sich 1805 ein thematisches Verzeichniss der aus dem Zeitlaufe von seinem 18. bis 73. Lebensjahre ihm erinnerlich gebliebenen Werke angelegt. Dieses mithin unvollständige Register enthält nach Griesinger a. a. O. 4: 118 Symphonien, 83 Quartetten, 24 Trios, 19 Opern, 5 Oratorien, 163 Compositionen für das Baryton, 24 Concerte für verschiedene Instrumente, 15 Messen, 10 kleinere Kirchenstücke, 44 Claviersonaten mit und ohne Begleitung, 42 deutsche und italienische Lieder, 39 Canons, 13 drei- und vierstimmige Gesänge, Harmonie und Accompagnement zu 365 altschottischen Liedern, und noch viele Divertimenti, Phantasien, Capriccios, 5—9 stimmige Compositionen für allerlei Instrumente, S. auch Giuseppe Carpani, *Le Haydine*, Padua 1823. S. 303 ff. Sein erstes Streichquartett (*B dur*) schrieb er für den Baron Fürnberg im Weinzierl, als er 18 Jahre alt war; seine erste Symphonie (*D dur*) 1759 beim Grafen Morzin; das Oratorium *Il ritorno di Tobia* 1774, die *Sieben Worte* 1785, die *Schöpfung* 1797, und die *Jahreszeiten* kamen im Frühjahr 1801 zum erstenmale zur Aufführung.

Auch Haydn's Stärke lag in der Instrumentalmusik; seine Opern hat er selbst viele Jahre überlebt, in seinen Kirchenmusiken schwamm er mit dem Strome der Zeit, sie sind nach unseren heu-

5) G. A. Griesinger, Biographische Notizen über Haydn, Leipzig 1810, Seite 13.

tigen Begriffen vorwaltend doch gar zu gemüthlich. Sein Oratorium verhält sich zum Händel'schen wie ein angenehmer Garten mit heitern Wiesen, muntern Bächen und schattigem Gebüsch, zum Eichenwalde und Hochgebirge; wiewohl die den Uebergang zum sogenannten weltlichen Oratorium bildende *Schöpfung*, zum Theil auch die schon ganz auf dieser Seite stehenden *Jahreszeiten*, noch heute im vollen Glanze ihrer Jugendfrische strahlen, und in ihrer Ursprünglichkeit und Naturkraft und ächt deutschen Haltung der Graun-Telemann'schen Richtung einen guten Theil ihres Bodens entzogen. Die symphonischen Instrumentalformen lagen, als Haydn auftrat, schon in festeren Contouren vor, so dass er ihre weitere Entwickelung von innen heraus beginnen konnte; und das that er in solchem Umfange, dass man ihn ihren eigentlichen Schöpfer nennen kann, ohne die vorbereitenden und mitwirkenden Einflüsse Anderer[6]) zu übersehen. Aber weit über diese hinausgreifend, klärte, ordnete und vermannigfaltigte er die Form mit genialer Vielseitigkeit, befähigte sie zur Aufnahme des verschiedenartigsten Inhaltes, verhalf der künstlerischen Individualität zu einer freien Aussprache durch die Instrumentalmusik, und bereicherte diese dadurch mit einer ungemeinen Fülle ganz neuer Gestaltungen. Eins seiner Hauptverdienste ist die Ausbildung der *freien thematischen Arbeit*, dieses hochwichtigen Mittels der einheitlich-mannigfaltigen Gedankenentwickelung. Angewandt ist auch die freie thematische Arbeit schon längst vor Haydn, aber weder in solcher Ausdehnung, wie es nun in der symphonischen Form mit ihren eigentlich dafür bestimmten und immer breiter sich auslegenden Durchführungsgruppen möglich wurde, noch in einer ähnlichen phantasiefreien Vielgestaltigkeit. Indem die Instrumentalmusik die Gestaltung wechselvollerer Phantasiegebilde und individuell stärker gefärbter Gefühle und Stimmungen in ihren Kreis zog, mussten auch ihre Darstellungsmittel sich erweitern, und besonders musste die thematische Arbeit nun im Dienste dieses freieren Waltens der Phantasie und dieses Strebens nach bestimmterem Ausdrucke für einen concreteren Inhalt, auf die Erwerbung neuer, dazu geeigneter Mittel bedacht sein. Man weiss, welch eine Fülle lebendiger und verschiedenartiger Tongebilde schon bei Haydn aus einem oft nur ganz unscheinbaren Motivkeime emporwächst, wie sie im lebhaften Gestalten- und Farbenwechsel auf- und niedertauchen, sich ergänzen, durch Con-

6) Zu denen thatsächlich auch Sammartini gehörte, wiewohl Haydn von ihm nichts wissen wollte und ihn einen Schmierer schalt.

traste erhellen, im muntern Spiele der Laune und des Scherzes sich trennen und begegnen, Empfindungen der Trauer und des Schmerzes mit tröstlicher Ahnung kommender Freude durchweben — immer aber, ungeachtet der abweichendsten Bildung und des verschiedensten Ausdrucks, den stofflichen Zusammenhang mit dem Grundgedanken deutlich erkennen lassen. Man weiss, auf welche Höhe Beethoven diese Kunst gebracht hat, darf aber nicht vergessen, in welchem Umfange Haydn ihr Vorbildner ist. Und zwar fast mehr noch durch seine Streichquartetten, als durch seine Symphonien; denn im Quartett, dessen heutige Behandlungsweise und Wesenheit von Haydn sich herschreibt, steht die geistreiche und phantasievolle Durchbildung des Tongedankens nach seiner musikalisch-kunstmässigen Seite hin in erster Reihe, und jede Stimme soll ihre individuelle Selbständigkeit bewahren. Daher musste im Quartett vorzugsweise die Kunst der thematischen Arbeit bald heranreifen, was nachher auch der Symphonie zugute kam. Ueber die Form und instrumentalen Darstellungsmittel ist Haydn im höchsten Grade Meister und an Freiheit in Handhabung derselben unübertrefflich. Das zeigen neben den Quartetten auch seine reizenden Claviertrios, und nicht minder seine Claviersonaten, welche man jetzt erst wieder nach ihrem Werthe zu schätzen anfängt, und worin er an Originalität, Lebhaftigkeit der Phantasie, und kunstfreier Mannigfaltigkeit der ganzen Gestaltung, Mozart nicht selten voransteht und direct auf Beethoven hinweist. Nicht minder reich, klar und erfrischend sprudelt in seinen Symphonien überall der lebendige Quell einer ächt ursprünglichen Genialität. Doch noch nicht stark erregte innere Zustände, grosse Leidenschaften und hohe Ideen finden wir in ihnen dargestellt; durch seine ganze künstlerische Organisation sah Haydn überhaupt mehr auf ein heiteres, angenehmes, wiewohl stets sinnvolles Spiel mit den Empfindungen sich hingewiesen, als auf ein tiefes Sichversenken in die innersten Geheimnisse des menschlichen Herzens, und die Lösung der grossen Probleme unseres zeitlichen und ewigen Daseins. Hierauf ging die ganze damalige Instrumentalmusik noch nicht aus, und auch die Symphonie hatte noch nicht den bedeutenden ideellen Gehalt, wie nachher unter Beethoven, sondern war mehr noch ein allgemein sanft, ruhig, ernst gehaltenes, insbesondere aber lebhaft, munter und glänzend bewegtes und gefärbtes Stimmungsbild. Ungeachtet aber Haydn's Instrumentalstücke so leicht und schlank dahinfliessen, als wären sie von selbst entstanden, war er doch nichts weniger als ein allezeit fertiger Vielschreiber: „Ich war nie ein Geschwindschreiber

und componirte mit Bedächtigkeit und Fleiss. Solche Arbeiten sind aber auch für die Dauer und dem Kenner verräth sich das sogleich aus der Partitur," sagte er selbst (Griesinger 116). Zu jeder der in England geschriebenen 12 Symphonien gebrauchte er, freilich neben anderen Beschäftigungen, einen Monat. Seine ästhetischen Raisonnements waren noch ziemlich einfach und beschränkten sich darauf, „dass ein Tonstück einen fliessenden Gedanken, zusammenhängende Ideen, keine unnützen Schnörkeleien, nichts Ueberladenes, kein lärmendes Accompagnement haben solle; wie dies zu erreichen, lasse nicht durch Regeln sich bestimmen, sondern sei Eingebung des Genies." Er liebte es auch, durch Phantasiren auf dem Clavier zum Arbeiten sich anzuregen, „Ich setzte mich hin, fing an zu phantasiren, jenachdem mein Gemüth traurig oder fröhlich, ernst oder tändelnd gestimmt war. Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäss auszuführen und zu souteniren." Ueber die Gefühle und Ideen, denen er in seinen Werken Ausdruck und Gestalt verlieh, ist nichts Näheres bekannt; doch erzählt er selbst, „dass er in seinen Symphonien öfter moralische Charaktere habe schildern wollen." In einer der ältesten, die er aber nicht mehr zu bezeichnen wusste, sei „die Idee herrschend, wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, ihn bittet, sich zu bessern, der Sünder in seinem Leichtsinne den Ermahnungen aber nicht Gehör giebt."

Der Schritt, den **Mozart** als Instrumentalmeister über Haydn hinaus zu Beethoven hin that, ist in Bezug auf Original-Schöpferisches lange nicht so gross als der, womit Haydn seine Vorgänger überholte. Doch nimmt Mozart eine wichtige vermittelnde Stellung zwischen ihm und Beethoven ein, in mehr als einer Hinsicht war er der Lehrer beider, denn auch Haydn vertiefte sich in der späteren Zeit immer mehr unter seinem rückwirkenden Einflusse. Im Grossen und Ganzen aber haben die cyclischen Instrumentalformen durch ihn keine wesentliche Vervollkommnung oder Bereicherung erfahren, und die Erfüllung derselben mit einem allezeit bedeutsamen Inhalte anlangend, liess er Beethoven nicht sehr viel weniger zu thun übrig als Haydn. Beziehentlich der inneren Gliederung und Ordnung, des Periodenbaues, der freien thematischen Arbeit, der orchestralen Gestaltungsweise und der ganzen organischen Durchbildung, liegen die symphonischen Formen schon bei Haydn fertig vor; Mozart's Vervollkommnungen betrafen mehr nur Einzelnheiten, sofern er den einen oder anderen Satz mächtiger ausbaute, die Form hie und da verfeinerte und abrundete, manchen

neuen Ausdruck auch für tiefer erregte Seelenzustände fand, besonders aber, sofern er durch sein überaus feines Verständniss der Wesenseigenthümlichkeiten aller Instrumente und ihrer Combinationen, die Instrumentirung ungemein bereicherte. Hans Georg Nägeli machte ihm in seinen Vorlesungen den komischen Vorwurf, „er sei ein unreiner Instrumentalcomponist, weil er die Cantabilität mit dem freien instrumentalen Ideenspiele auf tausendfach bunte Art vermengt habe,“ während wir doch gerade Mozart nicht genug dafür danken können, dass er nicht bloss die Schilderungsfähigkeit der Instrumente in mannigfaltigem Figurenwerk, sondern im hohen Grade auch ihre Cantabilität und Ausdrucksstärke im Gesangmässigen, sowie nicht minder auch den Vollklang und den Reichthum des Orchesters an Farbenmischungen, ausserordentlich vermehrte. In der Kunst, sinnvoll, höchst charakteristisch und zugleich klangschön zu instrumentiren, ist Mozart in mancher Hinsicht nur noch von Beethoven, dieser aber von niemand mehr übertroffen worden. Namentlich auch hierin hat Haydn von ihm gelernt, wie dessen spätere Werke zeigen. Wie im ganzen Mozart, so ist auch in seinen (bedeutenderen) Instrumentalstücken Alles innerlich und äusserlich harmonisch, überall bestimmte und klar ausgedrückte Gedanken, einheitlich durchgeführte Stimmung, kunstreicher Tonsatz, edle und schöne Form. Hierdurch vorzugsweise wirkte er auch vortheilhaft auf den jungen Beethoven, der mit richtigem Kunstinstinct in dem Streben nach Mozart'scher Klarheit und kunstmässiger Uebereinstimmung seinen Genius zügelte, wie auch das Vorbild namentlich dieses Meisters in seinen früheren Werken kenntlich ist. Dennoch muss man gestehen, dass der grösste Theil der Mozart'schen Instrumentalwerke seiner Zeit verfallen ist; so die allermeisten seiner Sonaten, auch viele seiner Symphonien, wiewohl die in *Gmoll*, *Es*, *C* mit der Schlussfuge und *D* in drei Sätzen, gleich zahlreichen seiner Streichmusiken einen unvergänglichen Werth haben.

Ludwig von Köchel's Chronolog.-themat. Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozarts, Leipzig 1862, führt an Instrumentalwerken auf: 49 Symphonien, 55 Concerte, 33 Divertimenti, Serenaten und Cassationen, 22 Claviersonaten und Phantasien, 32 Streichquartette, (auch mit Blasinstrument), 15 Streichduo's, -trio's und -quintette, 45 Violinsonaten und -variationen, 11 Stücke zu vier Händen und zwei Clavieren ohne Begleitung, ausserdem eine Menge einzelner Stücke, Rondo's, Allegro's, Andante's, Variationen für Clavier, Tänze, Märsche und einzelne Symphoniesätze für Orchester. —

Seine Cassationen, Serenaten und Divertimenti (darunter manche für Harmoniemusik) sind meistentheils mit ihren veralteten Formgattungen selbst vom Schauplatze verschwunden; wiewohl auch sie an frischen und reizenden Gedanken einen Schatz in sich bergen, der andere Componisten reich machen könnte. Doch haben ihre Gattungen einen höheren Rang in der Formentwickelung niemals eingenommen. Auf die organische Entwickelung einer Grundidee kam es darin weit weniger an als in der Sonatenform; die Sätze standen in keinem ähnlichen inneren Zusammenhange, die Absicht ging in erster Reihe auf Abwechselung und Mannigfaltigkeit, angenehme Unterhaltung durch ein frisches und leichtes, wiewohl wenigstens bei Mozart immer sinn- und stimmungsvolles Tonspiel. Cassation, Serenate und Divertimento hatten meist eine ganze Reihe (bis acht) Sätze, bestimmte Unterscheidungsmerkmale lassen sich aber schwer angeben. Die *Serenata* war ursprünglich eine Abend- oder Nachtmusik für Gesang mit Instrumenten, „mit dreyen, oder mehr Stimmen, Wenn man des Abends uff der Gassen spatziren, oder Gassaten gehet, und wie es uff *Universiteten* genennet wird, den Jungfern ein Ständichen oder Hoferecht macht, und die *Ritornelli* dazwischen *musicirt* werden", belehrt uns Prätorius, Synt. III, 18. Mattheson sagt, wie die *Aubaden* des Morgens früh, so würden die *Serenaten* bei später Nacht aufgeführt; es seien „Ständchen, und bestünden aus *Gratulationen*, Liebes-*Declarationen* und dergleichen. Sie mögen mit oder ohne Instrumente gesetzt werden. Das *Accompagnement* aber giebt ihnen viele *Grace*". „Ihre Haupteigenschaft müsse allemal die Zärtlichkeit, *la tendresse*, sein", für öffentliches Gepränge, laute Lustbarkeiten und dgl. taugen sie nicht. *Die Cassatio* oder *Cassazione*, eigentlich eine Abdankungs- oder Entlassungsmusik, war ziemlich dasselbe wie die Serenate und wurde auch als Abendständchen auf den Strassen musicirt; der Ausdruck Cassaten- oder Gassaten- gehen hat von *Cassatio*, oder auch von der Gasse und dem Herumstreichen auf derselben nach Liebesabenteuern, seinen Ursprung. Wie man nun solche Stücke weiter und kunstmässiger ausführte, so wurde auch der Ausdruck Cassation ein Allgemeinbegriff für allerhand mehrsätzige Stücke für eine Anzahl Instrumente, die Symphonien, Quartetten etc. mit inbegriffen (Jahn, Mozart I, 569). Die Stimmen in den eigentlichen Cassationen waren aber ursprünglich immer nur einfach, mit lauter Soloinstrumenten besetzt.

Meister ersten Ranges war Mozart, wie bekannt, auch als *Clavierspieler*, direct von ihm ist eine bedeutende Schule ausgegangen, und alles, wass auch ausserhalb derselben damals einer gediegenen künstlerischen Richtung im Clavierspiele folgte, stand

mehr oder weniger unmittelbar unter seinem Einflusse. Die durch Emanuel Bach vermittelten Traditionen des Johann Sebastian gingen in erster Linie auf Mozart und den Römer Muzio Clementi über, welche Begründer und Oberhäupter zweier grosser Schulen des Clavierspiels sind. Anfangs stand in beiden Schulen das Musikalisch-Kunstmässige obenan, der Musikgedanke an sich war die Hauptsache, die Technik nur Mittel zum Zwecke einer möglichst vollkommenen Darstellung jenes; die Schreibart trug dem Instrument nur insofern Rechnung, als sie seine Charaktereigenthümlichkeiten berücksichtigte, claviermässig war, doch ohne durch blosse Handfertigkeit sich beeinflussen zu lassen und blossen Claviereffecten Macht über den Gedanken einzuräumen. Als die höchste geistige Blüthe dieses gediegenen und rein künstlerischen Clavierspiels nach Mozart, erscheint Beethoven in seiner besten Zeit. Wie auf Seiten Mozart's im Vergleiche zu Clementi der weit grössere schöpferische Reichthum war, so stand jenem auch, bei gleicher Solidität, Gediegenheit und Fertigkeit, die höhere Eleganz, Gewandtheit und durchgeistigte Freiheit der Ausführung zugebote. Während aber für die Folge in der Schule Clementi's jene einfachere und ernstere, mehr auf das stilmässig Objective abzielende Spielart sich erhielt und entwickelte, begann in der Wiener Schule schon sehr bald nach Mozart die Virtuosität Raum zu gewinnen. Der erste und angesehenste Träger dieser, wennauch immer noch gediegenen, so doch eine glänzende Bravour nicht mehr abweisenden Richtung ist Johann Nepomuk Hummel, geboren 1778, Capellmeister des Fürsten Esterhazy 1803—11, zu Stuttgart 1816, zu Weimar 1820, gestorben 1837; zeitlebens Mozart's inniger Verehrer, als Knabe zwei Jahre lang in seinem Hause und sein Schüler, später auch Schüler von Albrechtsberger und Salieri, geschätzt als Tonsetzer, grosser Clavierspieler und Lehrer, insbesondere noch hochbewundert als gewandter Improvisator auf dem Clavier. Er selbst hat den Künstler noch durchaus nicht hinter den Virtuosen zurückgestellt, aber sein Vortrag verschmähte doch nicht mehr, auch in Bewältigung von Schwierigkeiten zu glänzen; seine Schreibart für Clavier zeigt bereits einen vielgestaltigen, der Claviertechnik entsprungenen Figurenapparat und trägt, neben ihrem musikalischen Gehalte, doch der Entfaltung einer auf sich gestellten Handfertigkeit bereits in weiterem Umfange Rechnung. Wie er aber als Componist vorzugsweise durch Mozart sich anregen liess, so bewahrte er sich selbst immer noch die Tüchtigkeit und Gediegenheit der alten Schule, während seine Nachfolger mehr nur

die virtuose Seite seines Clavierspiels aufnahmen und ausbildeten.[7]) An Muzio Clementi (1752—1832), der meist in London lebte, schliesst sich, seine Richtung auf das Einfache, Ernste, Stilmässige theilend, Johann Baptist Cramer (1775—1858) an, auch Clementi's Schüler, mehr aber noch durch unmittelbares Studium Bach's und Händel's zum ausgezeichneten Claviermeister herangereift. Sein berühmtes, technisch eben so nutzbringendes wie in einem vortrefflichen, musikalisch gehaltvollen Stil geschriebenes Etüdenwerk, bereitet an Technik und Geschmack das Studium jener beiden Meister vor, und wird in Verbindung mit Clementi's *Gradus ad Parnassum* stets Grundlage eines ächt künstlerischen Clavierspiels bleiben. Ihm reiht sich noch an Ludwig Berger, ein Berliner, 1777—1839, seit 1804 Clementi's Schüler, vortrefflich sowohl als Componist, wie mehr noch als Clavierspieler im Charakter- und Stilvollen, nicht nur nach der Seite des Leidenschaftlichen und Grossartigen, sondern auch des Feinen und Anmuthigen. Mendelssohn und Taubert waren unter anderen seine Schüler. Als er 1804 mit Clementi nach Petersburg ging, schloss noch ein anderer Schüler Clementi's ihnen sich an, August Alexander Klengel, geboren 1784 zu Dresden und nachmals Organist an der katholischen Kirche daselbst, gestorben 1852. Von seiner unter den Neueren seltenen Tüchtigkeit im Contrapunkt legen die nach seinem Tode von M. Hauptmann zu Leipzig herausgegebenen Canons und Fugen ein gutes Zeugniss ab. Auch John Field, geboren zu Dublin 1782, gestorben 1837, war ein Zögling Clementi's und zwar einer seiner besten. Seine Compositionen bezeichnen zur Genüge seine Richtung, und besonders im Zarten, Anmuthigen, Lieblichen, Träumerischen soll er auch im Vortrage an sinnvoller Feinheit, wie auch an Schönheit und Gesangreichthum des Anschlages bewundernswürdig gewesen sein. — Verweilen wir sogleich hier auch einen Augenblick beim *Violinspiel* dieser Epoche, welches nun auch unter französischen und deutschen Meistern zu einer hohen Kunst-

7) Ebenfalls bedeutende Clavierspieler der Mozart'schen Epoche waren noch Daniel Steibelt, zu Berlin um 1765 geboren, Schüler von Kirnberger, 1823 zu Petersburg gestorben, weit mehr Virtuos als Künstler, nicht frei von Launenhaftigkeit und Charlatanerie, aber doch von Einfluss auf die Entwickelung der Technik durch seine guten Etüden. Etwas später florirte Joseph Wölfl, ein Salzburger, 1772 geboren und Schüler von Leopold Mozart und Michael Haydn, gestorben zu London 1814. Wiewohl durch Häufung technischer Schwierigkeiten auch schon mehr den Virtuosen verrathend, war er doch gediegener als Steibelt, auch fleissiger Kammercomponist und Setzer einiger Opern.

entfaltung gelangt. Von grossen italienischen Violinisten sind noch zu nennen Locatelli und Viotti. Pietro Locatelli aus Bergamo, gehört eigentlich einer früheren Periode an, denn er lebte 1693 bis 1764 und war noch ein Schüler des grossen Corelli, seine Glanzzeit fällt gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Er stand aber kaum noch in einem Zusammenhange mit der Kunstweise seines Meisters, sondern zeigte seine Hauptstärke in schwierigen Bravoursachen, Doppelgriffen und im mehrstimmigen Spiel, und weist direct auf Paganini hin, der ihn studirte, von seinen Künsten manches sich zunutze machte und weiter ausbildete. Weit wichtiger aber ist Giovanni Battista Viotti, 1753—1824, als Zögling des Pugnani ein Abkömmling der Schule des Tartini; denn er war nicht nur ausgezeichnet als Componist für die Violine und durch sein höchst correctes, edles und stilvoll einfaches Spiel, sondern auch als Lehrer und Stifter der berühmten *französischen Violinistenschule*, aus welcher die bedeutendsten Meister hervorgingen. Unter der grossen Zahl seiner Schüler, zu denen auch Labarre, Alday, Cartier, Boucher etc. gehören, sind die vorzüglichsten Rudolph Kreutzer, zu Versailles von deutschen Aeltern geboren, 1767 bis 1831; Pierre Rode aus Bordeaux, 1774—1830, und Pierre Ballot 1771—1842, denen noch Friedr. Wilh. Pixis aus Mannheim (1786—1842) anzureihen ist. Die berühmte *Méthode de Violon par Baillot, Rode et Kreutzer* erschien zu Paris 1803. Ein Schüler des Kreutzer und Rode war der Rival Paganini's, Charles Philippe Lafont, 1781—1839. Das Oberhaupt und der allgemeine Lehrer der deutschen Violinisten ist Ludwig Spohr,[8]) allen, die ihn noch gehört haben, unvergesslich, insbesondere durch classische Reinheit der ganzen Kunstempfindung im Vortrage, ungemein edlen und zum Herzen dringenden Gesang, getragen durch eine nach allen Seiten vollkommen durchdachte, correcte und entwickelte Technik, deren er niemals anders als im Interesse wahrer Kunst sich bedient hat. Angesehene Künstler auf anderen Instrumenten waren noch: Die Familie Romberg; der älteste, Anton (1745—1812) war Fagottist; Gerhard Heinrich, 1748 geboren, war Meister auf der Clarinette; sein Sohn Jacobus Andreas, geboren 1767 zu Vechte im Hochstift Münster, war ein bedeutender Violinist und Instrumentalcomponist, und starb als

8) Eine kleine Schrift von Alex. Malibran, „Louis Spohr. Sein Leben und Wirken" etc. Frankfurt 1860, macht nicht weniger als 187 Schüler dieses Meisters namhaft.

Capellmeister zu Gotha 1821. Ein Vetter dieses Andreas und Sohn Anton's war Bernhard Heinrich, der grosse Violoncellist und eigentliche Schöpfer des modernen Violoncellospiels, 1770 zu Dinklage im Münster'schen geboren. Ein Schüler von ihm und Sohn des Andreas war Cyprian, 1807 zu Hamburg geboren. Auf der Clarinette waren Iwan Müller (1781—1854), Hermstädt (1778 bis 1846) und Heinr. Joseph Bärmann (1783—1847) berühmt; auf der Flöte A. B. Fürstenau (1792—1852). Ausgezeichnete Oboisten brachte die Familie Besozzi[9]) aus Parma hervor, ihre Thätigkeit umfasste das ganze 18. Jahrhundert. —

Haydn und Mozart hatten der deutschen Instrumentalmusik eine feste Richtung gegeben und ihr Ansehen überall hin verbreitet. Sie fanden zahlreiche Nacheiferer, von denen verschiedene, wie Gyrowetz, Wranitzky, Pleyel, L. Kozeluch, im engeren Anschlusse an Mozart Andreas Romberg, F. E. Fesca und andere, durch gute Begabung und redliches Bestreben sich hervorthaten. Ihre zahlreichen Werke erfreuten sich auch eine Zeitlang einer ungemeinen Beliebtheit, wurden in den Capellen und Kammern viel gespielt, und halfen das Interesse an der Instrumentalmusik fördern und verallgemeinern. Aber sie sind im wesentlichen doch nur ein Abglanz ihrer weit grösseren und heller leuchtenden Vorbilder und enthalten wenig Original-Schöpferisches, wurden daher durch Beethovens aufsteigende Sonne schnell verdunkelt und kamen in Vergessenheit, aus der sie schwerlich jemals wieder hervortreten werden. Wie aber das 15. und 16. Jahrhundert in Palestrina, und die Entwickelung der Tonkunst des 17. Jahrhunderts auf deutschem Boden in Händel und Bach gipfelten, so gelangte die grösste Epoche der deutschen Instrumentalmusik durch **Ludwig van Beethoven** zur höchsten Erfüllung.

Getauft ist Beethoven am 17. December 1770 zu Bonn, also wahrscheinlich am 16. geboren, da in Bonn die Kinder den Tag nach der Geburt getauft zu werden pflegten; Beethoven selbst hielt

9) Es sind die vier Brüder Alessandro, der älteste, 1700—75, unzertrennlich von seinem zweiten, gleich ihm niemals verheiratheten Bruder Girolamo (geb. 1713 und bald nach jenem gestorben), der ein berühmter Bassonist war. Beide lebten als Kammervirtuosen zu Turin. Der dritte Bruder war Antonio 1707—81; der vierte Gaetano, geb. 1727, im Jahre 1793 zu London noch am Leben und immer noch der Erste in seiner Kunst. Ein Sohn des Antonio, Carlo, war zu Dresden 1745 geboren; ein jüngerer Girolamo, Sohn des Gaetano, stand in Diensten des französischen Hofes und starb zu Paris 1785. Alle mit Ausnahme des älteren Girolamo, des Bassonisten, waren Oboisten.

noch in seinem 40. Lebensjahre das Jahr 1772 für sein Geburtsjahr (vgl. Alex. Wheelock Thayer, L. van Beethovens Leben, Berlin 1866, I, 105). Im Jahre 1785 wurde er Organist bei der churfürstlichen Capelle, im Winter 1786/87 war er zum erstenmale in Wien, wo er seit 1792 seinen bleibenden Aufenthalt nahm. Seinen früher von seinem Vater Johann, Tenoristen in der churfürstlichen Hofcapelle, dann von Tob. Friedr. Pfeiffer, van der Eeden und Christian Gottlob Neefe empfangenen Unterricht setzte er in Wien fort bei Haydn und Albrechtsberger, auch der alte Schenck machte eine Zeit lang seinen Corrector. Im Hause des berühmten Leibarztes der Maria Theresia, van Swieten, machte er nähere Bekanntschaft mit den Werken Bachs und Händels (welche er nebst denen Mozart's sein Leben lang am höchsten schätzte) sowie der grossen italienischen Meister bis zu Palestrina hinauf. Sein erstes Werk, die drei dem Fürsten Lichnowski dedicirten Trios, erschien 1795; die Daten der übrigen findet man bei Thayer, Chronolog. Verzeichn. der Werke Beethovens, Berlin 1865, in verdienstlicher Feststellung ihrer Zeitfolge, durch gute, Thatsächliches enthaltende Notizen begleitet. Gewöhnlich (nach dem Vorgange Schindler's) theilt man Beethoven's Kunstschaffen in drei Perioden: die der Entwickelung und des theilweisen Anschlusses an andere Vorbilder, bis gegen die Schöpfung der *Symphonia eroica* im Jahre 1803 hin; die der vollen männlichen Reife und Kraft bis nach Vollendung der *Adur-Symphonie* 1813; und die des höchsten, aber auch nicht selten schon der Allgemeinverständlichkeit sich entziehenden Ideenfluges, bis zu seinem am 26. März 1827 erfolgten Tode. Wie man solche Classificationen zu nehmen hat weiss man — keines seiner früheren Werke steht der unmittelbar der neunten vorausgehenden *Fdur-Symphonie* an Frische und Ursprünglichkeit voran, und kaum hat sein Genius später einen höheren Flug genommen als in der *Cmoll-Symphonie*. An Schriften, woraus man seinen Lebensgang kennen lernen und Anecdoten über ihn sich sammeln kann, fehlt es nicht; und noch weniger an Phantasiestücken in allen Manieren und Tonarten über seine Symphonien, Sonaten etc., womit seine Ausleger eine Zeit lang einen mehr belustigenden als gefährlichen Spuk trieben und sich dafür auch als die Vertreter und Träger der Ideen Beethovens ansahen. Von Griepenkerl, Wagner, Lenz, bis auf Marx und andere haben Viele redlich sich bestrebt, Beethovens grosse Tongestalten in ein vorher zurechtgelegtes Schema von dem was sie vorstellen und sagen sollen, hineinzuzwängen, und seine nur unserem Kunstgefühl sich offenbarende Tonpoesie durch unberufene Erklärungsversuche, was dies und jenes bedeuten soll, zu materialistischer Deutlichkeit auszunüchtern. Das Buch von Ignaz von Seyfried, L. van Beethoven's Studien, Wien (Vorrede 1832); die biographischen

Notizen von F. G. Wegeler und Ferd. Ries, Coblenz 1838 (Nachtrag von Wegeler 1845); sowie Anton Schindler's Biographie, Münster 1840, haben noch immer Werth als Mittheilungen von Personen welche dem Meister nahe standen. Besonders die von Wegeler; wie es mit Seyfried's „Studien aus dem handschriftlichen Nachlasse gesammelt" aussieht, weiss man längst, vgl. auch Nottebohm's Abhandl. Allg. Mus. Ztg. 1863/64, „Beethovens theoret. Studien". Unerträglich durch hochpathetische Phraseologie bei bekanntem Mangel an Thatsächlichem ist A. B. Marx, L. van Beethoven, Leben und Schaffen, Berlin, 2. Aufl. 1863. Diese und ähnliche Rhapsodien anderer Aufklärer von verwandter Beschaffenheit beleidigen den Meister kaum weniger als Ulibischeff mit seinen, im Einzelnen zuweilen zwar geistreichen, im Ganzen aber alles tieferen Verständnisses der Natur und Wesenheit seines Objects ermangelnden, und nicht selten im unleidlichen Tone eines Knabenhofmeisters ausgesprochenen Urtheilen (s. dessen Beethoven, seine Kritiker und Ausleger, deutsch von Bischoff, Leipzig 1859). Die weiter oben schon erwähnte Biographie von Thayer, von der bis jetzt nur der 1. Band mir vorliegt, scheint mit einer sehr arbeitsamen und sorgfältigen Untersuchung der äusseren Lebensumstände und Thatsachen sich begnügen zu wollen. Bis jetzt fehlt es daher noch an einer Schrift über Beethoven, welche mit einer gesichteten Darstellung der Thatsachen zugleich eine verständnissvolle und klare Untersuchung und Würdigung seiner Werke verbindet.

Nach ihrer idealen und formalen Seite hin hat Beethoven die Instrumentalmusik erfüllt; es sind nach ihm wohl Schritte seitwärts und nach anderer Richtung hin versucht, aber keiner hat auf seine Höhe oder über ihn hinaus geführt. Soviel man von seinem „titanenhaft gewaltsamen Zersprengen der Form" mit unklarer Bewunderung auch gesprochen hat, so kann davon doch nur die Rede sein in manchen Werken der letzten Periode, worin seine Phantasie ihre volle Klarheit im Schauen und Gestalten nicht mehr bekundete. Sonst war seine Entwickelung eine eben so naturgemässe wie die anderer grosser Genien, und in seiner ganzen ersten Periode sowie hie und da auch später ist noch sehr deutlich erkennbar, wie hoch er seine nächsten Lehrmeister, Haydn und vorzugsweise Mozart, in Ehren hielt. Dass aber das in ihm wogende Meer von Ideen und Gestalten ein um so viel gewaltigeres Tönen erzeugte und die früheren Grenzen um so viel weiter überfluthete, als es unermesslicher war und seine Wellen höher gingen, war nur eine naturmässige Bethätigung der Macht seiner künstlerischen Persönlichkeit, die das Maass auch ungewöhnlicher Menschen- und Künst-

lergrösse immer noch um Haupteslänge überragte. In beiden Hinsichten erscheint er gleich ehrfurchtgebietend. Es ist fast gewagt, noch einmal zu wiederholen worüber man nie im Unklaren gewesen ist, dass in ihm die nicht überall glatte Schale den alleredelsten Kern barg; dass Hochsinn, Humanität und unendliche Herzensgüte ihn beseelten, welche, wenn sie zum Durchbruche kamen, die scharfen Zacken und Schroffheiten seines äusseren Menschen mit einem mildernden Lichte versöhnend und rührend umgaben; dass Taubheit, Unglück und schwere Erfahrungen wohl durch Misstrauen seinen Blick trüben und ihn die Menschen fliehen lassen, niemals aber seine reine und weitherzige Liebe zur Menschheit überhaupt untergraben konnten, wofür die 9. *Symphonie* allein schon Beweis genug ist. Eben so bekannt ist sein grundehrlicher Arbeitsfleiss, der eben so wenig wie Lessing seinem ersten Gedanken blindlings traute, sondern ohne auf sein Genie zu pochen, mit fortwährendem Umbilden und Verbessern nicht abliess, bis die ganze Tongestaltung in reiner Uebereinstimmung mit sich und ihrer Idee dastand — welch eine Mahnung für moderne Componisten, welche jeden Gedanken, sobald er nur etwas scheint, gleich für gediegenes Gold halten und ihre Produkte nicht schnell genug unter die Presse, in die Oeffentlichkeit und in die Vergessenheit bekommen können! Man weiss auch, wie seine hohe Idealität ihn alle äusseren Vortheile verachten und gegen Ehrenbezeugungen, Complimente und Präsente hochgestellter Personen völlig kalt bleiben liess — er wusste es nicht einmal, wenn ihm gespendete Pretiosen etc. nach und nach verschwanden, während er sich das Brod vom Munde absparte, um für seinen Neffen, der ihn schändlich betrog, zu sammeln. Und grossartig erscheint sein in gerechtfertigtem Bewusstsein des eigenen Werthes und hoher sittlicher Stärke wurzelnder Drang nach persönlicher Freiheit und Selbstbestimmung. Während wackere Künstler von ihren hohen Gönnern halb und halb als Hausofficianten tractirt wurden, und stets bereit standen auf höheren Befehl allerunterthänigst aufzuwarten; während Mozart den entehrenden Dienst beim salzburger Erzbischof jahrelang ertrug[10])

10) Nachdem er am 16. März 1781 in Wien beim Erzbischof angekommen war, schreibt er seinem Vater am 17.: „Um halb zwölf Uhr Mittags wird schon zu Tische gegangen, leider für mich ein Bischen zu früh. Da speisen die zwei Leibkammerdiener, der Controlleur, Hr. Zetti, der Zuckerbäcker, zwei Köche, Ceccarelli, Brunetti und meine Wenigkeit. Die zwei Leib-Kammerdiener sitzen oben an, und ich habe wenigstens die Ehre, vor den Köchen zu sitzen.

und schliesslich vom Grafen Arco unter Schimpfworten wie Flegel, Bursch etc., mit einem Fusstritte zur Thür hinauscomplimentirt wurde[11]), blieb Beethoven unter den Grossen der Grössere, was er sie freilich mitunter nicht allzuzart empfinden liess. Mag sein Auftreten nicht selten auch schroff und herb genug gewesen sein, so hob er durch sein Verhalten doch nicht nur das Bewusstsein der Menschenwürde in den Künstlern und ihre gesellschaftliche Stellung den Vornehmen gegenüber, sondern mittelbar dadurch auch das Ansehen der Kunst selbst. Händel, gleich dem er auch niemals nach Aemtern und Würden lüstern war und mit dem er überhaupt so manchen Zug von sittlicher Hoheit gemein hatte, war hierin sein Vorgänger; beide liebten es, unter Umständen auch wohl gewaltsam einzugreifen und die herkömmliche Ordnung der Dinge auch einmal umzukehren, indem sie ihrer unwiderstehlichen Kraft, sie wieder, und in eine bessere Reihe zu bringen, sich bewusst waren. Auch der alte Schütz hatte jenen freien Zug den Grossen gegenüber, verstand ihn aber in die mildere Form einer offenen, mit Humor und Scherz gepaarten Freimüthigkeit zu kleiden.

Durch die ganze Art seiner künstlerischen Begabung war Beethoven entschiedener als irgend ein Meister vor ihm auf die *Instrumentalmusik* hingewiesen. Zur Oper fühlte er sich wenigstens nicht so unwiderstehlich gedrängt, besonders aber war sein Kunstgefühl zu streng, tief und rein, als dass er mit einem nicht auf den Höhen des Daseins sich bewegenden Stoffe sich hätte abgeben mögen. Einen solchen ihm völlig zusagenden fand er nur einmal, in der *Leonore* (*Fidelio*, 1804/5) — immer noch ein Glücksumstand,

Nun, ich denke, ich bin in Salzburg. — Bei Tische werden einfältige grobe Spässe gemacht etc. — — Der Herr Erzbischof hat die Güte und gloriirt mit seinen Leuten, raubt ihnen ihre Verdienste und bezahlt sie nicht dafür." Vgl. Nissen, Biogr. 438. Am 12. Mai desselben Jahres: „Sie wissen aus meinem Briefe, dass ich den Fürsten den 9. Mai um meine Entlassung gebeten habe, weil er mir es selbst geheissen hat; denn schon in den ersten zwei Audienzen sagte er mir: scher' Er sich weiter, wenn Er mir nicht recht dienen will! — Was Wunder also, wenn ich endlich durch Bube, Schurke, Bursche, liederlicher Kerl und dergleichen Ausdrücke mehr ausser mir, das: *scher' Er sich weiter!* endlich für bekannt angenommen habe." Nissen, ebd. 443.

11) Diese in der gesammten Kunstgeschichte beispiellose infame Rohheit und Brutalität trug sich zu, als Mozart am 8. Juni 1781 sein Entlassungsgesuch einreichte, wie er selbst schreibt, „in der Antichambre — mithin war kein ander Mittel als sich losreissen und laufen, denn ich wollte für die fürstlichen Zimmer den Respect nicht verlieren, wenn ihn schon der Arco verloren hatte" (bei Jahn, III 29).

dem das deutsche Volk das edelste und idealste Werk dieser Gattung, dessen es sich rühmen kann, zu danken hat. Zur Kirchenmusik trat er nur vorübergehend in Beziehung, worüber nachher noch ein Paar Worte, und dem *Oratorium* hat er keinen Vorschub geleistet; sein einziges, *Christus am Oelberge* (1800) ist ein schwaches, den Oratorienstil mit dem theatralischen verwechselndes Werk, und er selbst erkannte es später auch dafür. Sein eigenes, in der modernen Zeitentwickelung stehendes Denken und Empfinden war zu mächtig, um den Gestalten der heiligen Geschichte jene Objectivität zu bewahren, welche sie doch in erster Reihe fordern. Auch die reine Chor-Vocalmusik zog seiner Tonphantasie zu enge Grenzen, der Text erweckte in ihm Bilder, welche ihn über die Darstellungsfähigkeit der menschlichen Stimme hinaus und in nicht seltenen Fällen zur Gewaltsamkeit gegen dieselbe verführten; Beispiele dafür bieten die *D dur-Messe* und *9. Symphonie.* Merkwürdig ist, dass er, während er die Behandlung der Instrumente stets von praktischen Instrumentisten selbst zu erlernen suchte, niemals Sänger zurathe zog; wiewohl er vom Verkennen des Werthes der menschlichen Stimme weit entfernt war, was nicht bloss seine Lieder oder die *Leonore* beweisen, sondern auch der Umstand, dass er sie in der *9. Symphonie* herbeirief, um etwas auszudrücken, wozu mechanische Klangwerkzeuge ihm nicht mehr zulänglich erschienen. Die Instrumentalmusik aber war und blieb sein ihm angeborenes Organ, hierin konnte er frei gestalten, was in den Tiefen und auf den Höhen menschlicher Empfindung und Vorstellung sich bewegte, hier fand er die stärkste, eindringlichste und formenreichste Sprache für alles Edle, Sinnvolle und Erhabene, was Gefühl und Phantasie der Menschheit bewegt. So grosse Rechte seine individuelle Subjectivität dabei auch in Anspruch nimmt, so durfte sie dies doch, da sie mit der allgemein menschlichen im Einklange stand, ausgenommen in manchen seiner letzten Werke, in denen sie immer tiefer in ihre eigenen Geheimnisse sich versenkte und vom Boden der Allgemeinheit sich zurückzog. Aber selbst in diesen Werken finden sich noch immer Züge von jener, in Beethovens früherem Schaffen überall auftauchenden ächten Popularität, welche den Satz rechtfertigen, dass die wahrhaft grossen Kunstmeister immer gestrebt haben, das ewig Wahre und Gültige im menschlichen Dasein nicht durch einseitige Beziehung auf die Besonderheiten der eigenen Natur zu trüben und zu verunklären, sondern kraft ihres Genies gerade zu erhellen und in den endgültig allgemeinsten Ausdruck zu fassen. Dass seine

Instrumentalwerke Dichtungen in Tönen sind, beweisen nicht allein diejenigen, worin er offenbar einen vorher überlegten und fertig gemachten poetischen Plan gestaltet hat, wie die *Eroica*, *Cmoll-* oder *9. Symphonie*; sondern auch eine lange Reihe anderer lassen empfinden, wiewohl nicht mit Worten erklären, dass es darin nicht bloss um ein bedeutsames reines Tonbilden und den unwillkürlichen Ausdruck einer unbestimmten Stimmung sich handelt, sondern dass hier Gefühle und Vorstellungen veranschaulicht werden sollen, welche in ihrer Gesammtheit einen geschlossenen inneren Hergang ausmachen, wobei nun die cyclischen Formen auch eine allseitige Erweiterung und die höchste Entwickelung fanden. Die Kunst der thematischen Arbeit entfaltete sich dabei zu einer selbst von Haydn und Mozart kaum noch vorausgesehenen Freiheit, Vielgestaltigkeit und ideellen Bedeutung, und man erstaunt, wie bei Beethoven aus dem anscheinend Geringfügigsten oft eine wahre Unendlichkeit von immer neuen Bildungen und Erscheinungen sich erzeugt. Man braucht nur an die ersten Sätze der *3.*, *5.* und *9. Symphonie* sich zu erinnern. Die Herausbildung eines ganzen Satzes von den mächtigsten Umrissen und einer wunderbaren poesievollen Belebtheit, wie das *Allegro* der *Cmoll-Symphonie*, aus einer kleinen ganz unscheinbaren Figur, war ein bis dahin noch unerhörtes Meisterstück der freien thematischen Kunst. Durchschnittlich haben die insbesondere der thematischen Arbeit zugewiesenen Theile (die Mittelsätze oder Durchführungen) der Symphonien, Sonaten etc. Beethovens, nun eine weit grössere Breite gewonnen als bei seinen Vorgängern; unter seinem Ringen nach Verständlichkeit der instrumentalen Tonsprache, mussten gerade die der Durchbildung und Austragung der Hauptgedanken speciell gewidmeten Partien, um so mehr sich ausdehnen. Auch der letzte Satz erscheint bei ihm gewöhnlich gross ausgebaut, mitunter in mächtigen Bildungen sich aufthürmend, in denen die Bewegung und Entwickelung des ganzen Werkes gipfelt. Das Finale ist dann der Schwerpunkt des Ganzen, verschieden von der älteren cyclischen Instrumentalmusik, in welcher die Bewegung gewöhnlich schon vor dem letzten Satze sich beruhigt hat, dann leicht verläuft, in einem Rondo oder in einer tanzartigen Form zu einem gemeinhin angenehmen oder heitern Abschlusse kommt. Doch hat auch Mozart schon das gross ausgebaute Finale (z. B. in der *Cdur-Symphonie mit Schlussfuge*), wiewohl es niemals bei ihm zur Höhe und Bedeutung des Finale der *Cmoll-Symphonie*, *Fmoll-Sonate* etc. gelangt ist, auch nicht gelangen konnte, da seine ganzen symphonischen Werke den entspre-

chend grossen Inhalt noch nicht haben. Das *Scherzo* ist eine Erfindung Beethovens und thatsächlich ein grosser Gewinn; denn der Menuett blieb, unbeschadet seiner häufigen Vortrefflichkeit und Schönheit, doch immer durch seine Form und Charaktereigenschaften begrenzt, während im Scherzo Phantasie und Laune frei und ungehemmt walten dürfen.

Eine musikalische Analyse der Werke Beethovens liegt selbstverständlich ausserhalb der Grenzen dieses Buches; für seine Tongedanken und Schilderungen Worterklärungen zu suchen, kann aber noch weniger Aufgabe sein, denn es ist ja gerade eine Wesenseigenthümlichkeit der Musik, dass sie aller Umsetzung ihres ideellen Inhaltes in den Wortbegriff sich entzieht. Haben wir bei den Vorgängern Beethovens länger verweilt als bei ihm selbst, so liegt der Grund darin, dass der Weg auf einen Gipfel leichter zu veranschaulichen ist, als der erhabene Anblick, welchen man von letzterem aus geniesst. Seine Schöpfungen erfüllen den höchsten Kunstbegriff der cyclischen Instrumentalformen, wie etwa die Oratorien Händel's, die Passionen und Cantaten Bach's, die Opern Mozart's den ihrer Gattungen. Und über Beethoven hinaus gelangt ist bis jetzt noch niemand; man hat nach ihm, wie bemerkt, Pfade seitwärts eingeschlagen, auf welchen man einentheils zu Resultaten gelangte, welche, wennauch den seinigen nicht gleichkommend, doch als Ergebnisse eines ächt künstlerischen Strebens und grosser Begabung hochzuschätzen sind, während man andererseits auf Abwege gerieth, welche immer weiter von aller Kunst hinwegführten. — Noch neben Beethoven blühte **Franz Schubert**, geboren zu Wien am 31. Januar 1797, aber schon am 19. November 1828 gestorben, zuerst Schüler von Michael Holzer, dann 1808 Hofcapellknabe und Schüler des Hoforganisten Ruziczka im Generalbass und des Salieri in der Composition. Ueber Wenige hat die Natur ihre Gaben in solcher Fülle ausgeschüttet, wie über Schubert, er wusste seinen Reichthum selbst kaum zu bergen; von dem was er an Tongedanken und Melodien verschwendete und wegwarf, hätten drei oder vier andere Componisten leben können. Es ist wahr, dass unter Schuberts so zahlreichen Instrumentalwerken nur sehr wenige sich befinden, welche der Form nach ganz abgerundet sind, weil er der Phantasie die Zügel zu frei schiessen liess und, der Fesseln der Selbstkritik sich entledigend, über die Schranken der Kunstgesetze häufig zu kühn hinwegsetzte. Aber Schubert durfte wirklich mitunter thun, was minder reich Begabten verboten ist, die Schönheit, Originalität und Innigkeit seiner Tongebilde macht alles wieder gut.

Unbefangene und das Gelingen befördernde Freude am Schaffen leuchtet überall hervor, überall lebhafte Einbildungskraft, gesunde starke Empfindung, klarer Ausdruck, anscheinend müheloses Werden — nirgend eine Spur von Nahrungssorgen für den nächsten Satz oder gar die nächste Periode, von zerkauten und im „Schaffensdrange“ zerstampften Federn, von künstlich zurechtgelegten tiefsinnigen Falten, wohinter Armuth lauert, und vor dem Spiegel zurechtgestutzter genialer Tournüre. Spielt die Phantasie unserm Schubert einen Streich, was ihm ja durchaus nicht selten passirt, so ist es doch immer ein Geniestreich, und entschlüpft ihm einmal etwas Gewöhnliches, so weiss er es doch immer anders herauszubringen als ein gewöhnlicher Mensch. Dass er Fux' Gradus ad Parnassum nicht des Nachts sich unter den Kopf gelegt hat, lässt sich beinahe mit eben solcher Gewissheit annehmen, als dass Bach's Kunst der Fuge ihm keine grossen Schmerzen verursacht, und des braven Heinichen Jammer über das Extravagiren in der Harmonie ihn ziemlich kalt gelassen haben wird. Dennoch wussten nur wenige Componisten ihren Stimmencombinationen eine lebendigere Dramatik zu verleihen, und in der Harmonie verstand niemand geschickter uns glauben zu machen, dass etwa die Tonarten *Cdur* und *Fismoll* Zwillingsschwestern seien. So konnte Schubert, wenn auch durch Beethoven angeregt und ihn häufig nachbildend, doch in hohem Grade selbständig neben ihm dastehen. Man weiss, welch ein unverwelklicher Schmuck unserer Concertsäle und Kammern seine Instrumentalwerke, mit der *Cdur-Symphonie* an der Spitze, sind und bleiben werden; höhere und selbständigere Kunstbedeutung aber hat er noch als eigentlicher Schöpfer des *modernen deutschen Liedes.*

Der Leser erinnert sich wohl noch aus dem vorigen Capitel der schwunghaften Odencomposition in Deutschland während des 18. Jahrhunderts, und des Bestrebens des Liedergesanges, der Arie Boden abzugewinnen, um der Volksmässigkeit im Gesange wieder mehr Raum zu gewähren. Dass das Lied in der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts bis auf Mozart über einen gewissen Formalismus nicht hinauskam, war Schuld der lyrischen Poesie, welche, eben erst im Aufblühen begriffen, an Gehalt noch zu allgemein war, um die Stimmung der Componisten tiefer zu erregen. Durch Mozart und Beethoven wurde das Lied in seiner naturgemässen Entwickelung zwar gefördert, insofern der lyrische Gehalt der Dichtung in ihren Gesängen einen klaren und bestimmten Ausdruck fand, wie denn diese beiden Meister bekanntlich mit wahren

Edelsteinen von Liedercompositionen uns beschenkt haben. Die Pflege des Liedergesanges aber war ihnen eine doch nur secundäre Thätigkeit, ihre Geistesrichtung ging zu sehr auf das Grosse und Allgemeine, um in den engen Schranken des Liedes genügenden Raum zu finden. Erst mit und seit Franz Schubert beginnt, wie in der Poesie die lyrische Dichtung, so in der Musik das Lied in den Vordergrund des Kunstschaffens zu treten und eine umfängliche Herrschaft über dasselbe zu üben; die subjective Lyrik beginnt vorzuwalten und erzeugt theils herrliche Blüthen von tiefer, warmer und leuchtender Farbenfülle und feinem, oft fremdartigem Dufte; theils erkrankt sie zur Sentimentalität, zum Weltschmerz, zur unklaren Sehnsucht nach ewig Unerreichbarem, und führt zur Abwendung von aller Allgemeingültigkeit. Hiervon ist bei Schubert nun aber noch lange nicht die Rede — nichts weniger als geneigt, im geheimen Kämmerlein der Subjectivität hinter Schloss und Riegel sich zu verbergen und nur wenigen Eingeweihten den Zutritt zu gestatten, war sein Inneres vielmehr ein offenes Buch, worin ein jeder lesen konnte, der es überhaupt verstand. Er macht die einfache strophisch gegliederte Form zur Grundlage seines Liedes, und indem er darin die kräftigsten Regungen des Innern mit ihren feinsten individuellen Nüancen und Färbungen auf das mannigfaltigste und klarste zu gestalten vermag, und neben der herrlichsten und nicht minder populären Melodie eine Fülle der reichsten Harmonie entfaltet, entsteht das moderne Lied als ein Kunstwerk, der Form nach zwar klein, in sich aber vollkommen durch Gedanken- und Gefühlstiefe in entsprechend abgerundeter plastischer musikalischen Form. Sein Lied ist gleichsam ein zur höchsten Kunstpotenz veredeltes Volkslied, und gleich diesem erscheint es bei ihm als ein Produkt der naiven und ursprünglichen Lust am Schaffen. Er hatte sich in die Tonsprache des Herzens so hineingelebt, dass sie ihm geläufig geworden war wie seine Muttersprache, und ihm ungesucht einen immer neuen und überzeugenden Ausdruck für das Empfundene darbot. Diese ganze Richtung seiner Individualität, die liebevolle Hingabe an ein schwelgerisches Musikempfinden und die absichtslose Entäusserung desselben, zeigt er auch seinen Texten gegenüber. In nicht seltenen Fällen verhält er sich zu ihnen ziemlich frei, indem sie ihm mehr nur die allgemeine Anregung geben, als dass er von ihnen durchaus sich leiten liesse; auch war er nicht einmal sehr wählerisch mit seinen Dichtungen und hat über manche an sich unbedeutende Verse die herrlichsten Lieder geschrieben, sie genügten ihm, sobald nur ihre Grundstimmung eine

musikalische war. Ist dies strenge genommen ein Mangel, insofern zu einem vollkommenen Liede auch ein vollkommener Text gehört, so wird man bei Schubert doch begreiflich finden, dass solche ästhetische Bedenken ihm kein Hinderniss waren; es fragt sich, ob sie ihm einmal zum Bewusstsein gelangt sind. Denn abgesehen davon, dass die ungeheure Menge seiner Lieder, bei damals noch nicht so wie heute entwickelter lyrischer Dichtung die Auswahl nur vorzüglicher Texte ihm geradezu unmöglich gemacht haben würde, war sein Schaffen auch von zu unbefangener Lust an der Produktion beseelt und sein Drang dazu viel zu heftig, um durch die Unebenheiten eines Gedichtes sich Bedenken erregen zu lassen. Manchem seiner bedeutendsten Nachfolger, wie Mendelssohn, besonders Schumann und auch Robert Franz, mochte es daher immerhin überlassen bleiben, kritischer zu Werke zu gehen und im Einzelnen zu ordnen und durchzubilden, woran der Strom seiner Phantasie vorüber gerauscht war. Auch seine Schreibart ist nicht immer straff und concis; es lag mehr in seiner Art, eher ein halbes Dutzend neuer Werke zu schaffen, als an einem einzelnen lange herumzufeilen. Daher sehen sie auch alle aus, als hätte er die Feder dabei nicht abgesetzt, und ereignen sich auch Unebenheiten, so erscheint doch wiederum alles in der Ursprünglichkeit und Schärfe des unmittelbaren, nicht durch lange Reflexion erst abgestumpften Gefühlsergusses. Seine Erfindungskraft versagte ihm dabei nur äusserst selten, ganz eigentlich niemals den Dienst; denn selbst die flüchtigsten auch unter seinen leichter hingeworfenen Werken verrathen doch immer wenigstens durch *einen* Zug den grossen Genius. —

Ueberblicken wir schliesslich noch die Leistungen auf anderen Kunstgebieten bis zu Beethoven's Tode, so finden wir sie auf dem der *Kirchenmusik* und des *Oratoriums* dem Gehalte nach unerheblich im Vergleiche zu dem, was namentlich die Instrumentalmusik hervorbrachte. Bach und Händel hatten ihren Nachkommen ein grosses Erbtheil hinterlassen, leider aber war niemand da, der es in ihrem Geiste zu verwalten und zu mehren vermocht hätte. Die Besseren verloren sich in Bewunderung dessen, was sie an jenen Meistern begriffen, was im wesentlichen aber doch nur das Endliche ihres Schaffens war, die kunstreiche Durchbildung der Form. Aber diese erstarrte, indem der Geist daraus entwichen war, das bedeutsame Stimmengewebe wurde ein trockenes Geflecht magerer Contrapunktmelodien; und wenn man, in Nachahmung des Bach'schen Stils, überall mit Fugen und Contrapunkten kommen zn müssen glaubte, so war dies doch nur

ein Schein von Stilobjectivität, eine bloss äusserliche Concession an das, was man für das Wesentliche des Kirchenstils ansah, während man zugleich fleissig bei der Oper zu Gast ging. Die protestantische Kirchenmusik war völlig durchkältet vom Rationalismus, die katholische war ein Gemisch von Sinnlichkeit, Mysticismus und halbtheatralischem Mess- und Altargepränge in ganz stabil gewordenen Formen. Auch auf die besseren Kirchenwerke jener Zeit bis Beethoven näher einzugehen ist unerspriesslich; selbst Haydn's und Mozart's Kirchensachen haben ihre Aufgabe damit erfüllt, dass sie den Anschauungen ihrer Zeit entsprachen, wiewohl Mozart im *Requiem* bewies, dass er auch tieferen religiösen Gefühlen zugänglich sei und für das Unnennbare, was beim Ahnen des Todes seine Seele bewegte, einen wennauch nicht mehr überall kirchlichen, so doch ungemein edlen und musikalisch bedeutenden Ausdruck zu finden wusste. Einen grossen Abschnitt machten aber Beethoven's Messen, insbesondere seine grosse in *Ddur*. Die erste, bei weitem weniger bedeutende (in *C*) schrieb er für den Fürsten Esterhazy, und sie wurde 1810 zum erstenmale in Eisenstadt aufgeführt; doch widmete er sie dem Fürsten Kinsky, denn Esterhazy, der mit Vorliebe an Haydn's Kirchenmusik hing, richtete eben nach der Aufführung an Beethoven in gleichgültigem Tone die Frage: „Aber lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht?“ worüber dieser so erzürnt wurde, dass er Schloss und Stadt sofort verliess, und namentlich auf Hummel, der dabeigestanden und gelacht hatte, einen erst kurz vor seinem Tode weichenden Hass warf. Doch ist in diesem Werke Beethoven's Verhalten zum Gegenstande noch nicht von der tiefen Innigkeit und Hingebung durchdrungen, wie in der *Ddur Messe*, oder durch die dogmatische Bedeutung der Messe für die katholische Kirche dergestalt gehoben, dass er auf diesem Wege tiefer in seinen Stoff einzudringen vermocht hätte. Beethoven gehörte zwar der katholischen Kirche an, fand aber in ihren Satzungen keine Befriedigung, sondern suchte in eigenem anbetungsvollem Sinnen und Denken der Gottheit nahe zu treten, und meinte, Religion und Generalbass seien zwei Dinge, über die sich nicht disputiren lasse.[12]) Vom Atheisten, wie Haydn ihn einst gescholten hatte, war er zwar weit entfernt; aber bei

12) Man kennt die Sprüche, welche er von seiner Hand geschrieben und eingerahmt über seinem Schreibtische hängen hatte: „Ich bin, was da ist. Ich bin alles, was ist, was war, und was sein wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben.“ „Er ist einzig von ihm selbst, und diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Dasein schuldig.“ Schindler 250.

seiner Stellung zur Kirche mussten seine Vorgänger Haydn, Mozart und Andere, die ihr mit unbefangener Freudigkeit und Gewissheit anhingen, den bedeutenden Vortheil vor ihm haben, dass sie aus der Gemeinde heraus und zur Gemeinde in dem ihr geläufigen Sinne sprachen, während Beethoven aller confessionelle Zusammenhang mit dem Inhalte und der Bestimmung der Messe fehlte. Ein bestimmtes Verhältniss der Musik zum Messtext, sei es ein gläubig objectives Wiederspiegeln des Allgemeinen, oder ein Durchdringen des Stoffes vom individuellen Standpunkte aus, findet sich in der *Cdur-Messe* noch kaum; erst in der grossen *Missa solemnis* in *D* sollte ein solches schärfer sich herausstellen. Beethoven begann dieses Werk im Winter 1818/19; es war zur Feier der Installation seines Schülers, des Erzherzogs Rudolph, zum Bischof von Olmütz bestimmt, wurde aber erst im Sommer 1822 zu Baden fertig, ist also das Ergebniss einer dreijährigen Arbeit zur Zeit der höchsten geistigen Reife des Meisters. Uns kann hier nur die allgemeine Stellung beschäftigen, welche diese Messe zur kirchlichen Kunst einnimmt, und diese ist von dem Verhältnisse Bach's zu seiner Gemeinde allerdings himmelweit verschieden. Denn in der Beethoven'schen Musik waltet die Phantasie völlig frei, die confessionelle Bedeutung der Worte tritt hinter die vom Tondichter ihnen beigemessene ganz zurück, sie sind nicht mehr aus der Allgemeinheit der im Glauben daran einmüthigen Gemeinde heraus erfasst, sondern der Text ist nur mehr die Form, in welche der Tondichter seine individuellen, tief andachtsvollen religiösen Empfindungen und Anschauungen hineingegossen hat. Das Verhältniss des Menschen zum Gottheitsideal in seiner bis dahin fest anerkannten kirchlichen Fassung, war nicht mehr so unerschüttert wie zur Zeit Bach's; das Individuum mit seinem eigenen Denken, folglich auch mit seinen Zweifeln, machte der bisher als wahr anerkannten Form gegenüber sich geltend; die dennoch unendlich hohe und reine religiöse Begeisterung, welche aus der Beethoven'schen Messe spricht, geht aus der subjectiven Stellung des Tondichters zur immanenten Gottidee überhaupt hervor, nicht mehr aus der früheren unbegrenzten Hingabe an das bestimmt fixirte und allgemein unter einer bestimmten Form erkannte kirchliche Object. Aber der hohe und ideale Geist Beethoven's konnte, wennauch zweifeln, so doch niemals seinen Urquell verleugnen, deshalb niemals anders als mit edler geistiger Hoheit sich äussern; seine Musik behielt einen idealen Charakter, auch wenn die Gefühle bis zu einer über die Grenzen des Kirchlichen hinausgreifenden Leidenschaftlichkeit anwachsen. Seine eigenartige

Kunstempfindung musste auch in diesem Werke eine besondere Ausdrucks- und Gestaltungsweise im Grossen und Einzelnen nach sich ziehen (wobei auch wiederum der Instrumentalmeister in den Vordergrund tritt); und weicht sie auch völlig ab von dem Stil in allen älteren, als mustergültig anerkannten Werken dieser Gattung, so bleibt diese Messe, in ihrer grossartigen Gesammtheit, immer eine hochbedeutende That eines der grössten Tonmeister und greift weit hinaus über alles, was seit S. Bach's *Hmoll-Messe* Aehnliches geschaffen ist. — Durch ehrenwerthe, wenn auch nicht entschieden genug durchgreifende Bestrebungen innerhalb der Kirchenmusik und des Oratoriums, treten noch in Norddeutschland hervor Carl Friedr. Christian Fasch, geboren zu Zerbst 1736, gestorben 1800, seit 1756 Kammercembalist Friedrich's II, Stifter der berühmten Berliner Singakademie, welche um 1789 in einem Privatkreise ihren Anfang nahm und nachher unter Zelter's Direction gelangte. Er war als Tonsetzer gründlich und sinnreich, besonders in vielstimmigen Sachen nach antiken Vorbildern, unter denen eine 4chörige Messe zu 16 Realstimmen, ein *Miserere* zu 8 Stimmen, 16stimmig gesetzte Choralmelodien, Cantaten, Psalmen, künstliche Canons etc. sich finden. Johann Christian Friedrich Schneider, geboren 1786 zu Waltersdorf bei Zittau, seit 1821 Capellmeister zu Dessau und Begründer einer Musikschule daselbst 1829; sehr fleissiger Componist einer Menge Instrumentalsachen und Kirchenstücke, namentlich einer Reihe Oratorien (*Die Sündfluth*, *Das Weltgericht*; *Das verlorene Paradies*, *Pharaon*, *Absalon* etc.). In letzteren sehen wir ihn vorzugsweise durch Händel angeregt, mithin nicht ohne Sinn für das Grossartige, auch in der Arbeit solid und in der Form gewandt; einentheils aber zu trocken und zu wenig ursprünglich und bedeutend an Erfindung, anderntheils durch die Oper zu stark beeinflusst und ohne Vermögen dieser gegenüber die redlich erstrebte Würde zu behaupten, daher zu häufig dem äusserlichen Effect verfallend. Bernhard Klein aus Cöln (1794 bis 1832), ernst, würdig, gediegen und älteren Vordildern sich anschliessend, auch gründlich als Lehrer, aber ohne hervorstechende Bildkraft. Neben einer Anzahl Kirchensachen, Instrumentalstücken, Liedern, auch einer Oper, *Dido*, hat er die Oratorien *Hiob*, *Jephtha*, *Athalia* und *David* hinterlassen. Auch Ludwig Spohr hat einige Oratorien geschrieben (*Die letzten Dinge* 1829; *Des Heilands letzte Stunden* 1735; *Der Fall Babylons* 1840), deren Stil zum Theil aber mehr auf die romantische Oper hinweist, als dem ächten Oratorium angehört. In Süddeutschland wirkten besonders Johann

Michael Haydn, Joseph Haydn's Bruder, geboren 1737, Concertmeister zu Salzburg, seit 1801 Capellmeister des Fürsten Esterhazy, gestorben 1806. Er hat eine Reihe Instrumentalstücke, auch ein Paar Opern hinterlassen, schrieb aber besonders für die Kirche, gehörte auch unter die angeseheneren Organisten seiner Zeit; die Zahl seiner ehemals sehr beliebten Kirchenstücke, denen auch einige Oratorien sich anschliessen, ist ziemlich bedeutend. Ferner Johann Wenzeslaus Tomascheck, auch tüchtiger Instrumentalcomponist; ferner Czernohorsky, Zach, Brixi und andere. Franz Tuma, ein tüchtiger Contrapunktist, gehört noch einer früheren Periode an (1704 bis 1774).

Noch immer besser daran als Oratorium und Kirchenmusik war die *deutsche Oper* der Epoche Beethovens, indem sie an Mozart's und Gluck's Schöpfungen, sowie an Beethoven's *Leonore* nicht nur Vorrath für Jahre hinaus hatte, sondern auch einen neuen Zuwachs erhielt, der als keine unerhebliche Vermehrung ihres Besitzes anzusehen war. Diesen gewann sie auf einem neuen, bis dahin von ihr noch nicht betretenen oder doch nur ganz vorübergehend berührten Gebiete, auf dem der Romantik, es entstand die *romantische Oper*. Die Mythologie und antike Heldensage hatte sich ausgelebt und thatsächlich einen Boden verloren, den sie zwar lange behauptet, im Herzen des Volkes aber eigentlich niemals besessen hatte. Das deutsche Singspiel seit Mitte des 18. Jahrhunderts war dem Volke zwar näher getreten, indem es Stoffe aus dem bürgerlichen Leben oder der minder entfernten Geschichte in seinen Darstellungkreis zog und nationale Interessen verfolgte, wobei es aber meist in sehr engen Gesichtskreisen stecken geblieben und der Prosa häufig mehr als bedenklich nahe gekommen war. Um diesen Ausfall an Poesie zu decken, schloss sich die deutsche Oper an die in der heimathlichen Dichtung aufkommende Romantik an; Märchen und Sage mit ihrem reichen und geheimnissvollen Phantasieleben, gehüllt in das alterthümliche Gewand vergangener Jahrhunderte; die Geisterwelt mit ihren freundlichen und unheimlichen Erscheinungen von Elfen, Feen, Gnomen, bösen Dämonen; das Wald- und Naturleben mit seinen das Gemüth erfüllenden Zaubern etc. boten der Oper nun Stoffe dar, welche nicht nur eine Fülle von Poesie in sich bargen, sondern auch speciell in der deutschen Empfindungsweise einen lebhaften Nachklang erweckten. Freilich stand diese Zauberwelt mit der realen in einem schwer zu versöhnenden Zwiespalt, es war doch nur ein Scheinleben, in welches man durch künstliche Erregung der Einbildungskraft sich hineinversetzte; weit davon entfernt,

die Conflicte in unserm Dasein zu lösen, trug die Romantik vielmehr dazu bei, dieselben zu verschärfen, indem einer durch jene übersinnlichen Wundererscheinungen erregten und erfüllten Empfindung und Phantasie, der Blick ins wirkliche Leben sich verdunkeln und die Erkenntniss und Würdigung seiner wahren Bedeutung vollends sich verschliessen musste. Während man der Alltäglichkeit sich entziehen wollte, ohne die Stärke zu besitzen, um zu den Höhen des Daseins empordringen zu können, verfiel man in's entgegengesetzte Extrem, indem man in eine zwar weit poesiereichere, aber den höheren Lebensidealen und Interessen der Menschheit nicht minder fern liegende Scheinexistenz sich flüchtete. In der Musik kam dieser Zwiespalt vorläufig noch nicht in so starker Ausprägung zur Erscheinung, als in der Dichtung, sie besass vielmehr die Mittel, ihn wenigstens zum Theil zu verhüllen, und durch energischen Ausdruck der Gefühle und Leidenschaften, durch lebhafte Charakterzeichnung und getreue Situationsschilderung, den Gestalten und Erscheinungen eine höhere Kunst- und Lebensrealität zu verleihen. Ausserdem vermehrten sich ihre Darstellungsmittel doch immer noch, indem sie auf die Erfindung von Tonbildungen und Färbungen zur Veranschaulichung jener romantischen Erscheinungswelt bedacht sein musste, womit sie bis dahin noch nicht weiter sich abgegeben hatte. Ausserdem musste sie Stoffen gegenüber, welche der heimathlichen Sage, den Volksbüchern, -dichtungen und -märchen entlehnt, also mehr oder weniger Eigenthum des Volkes waren und ein nationales Gepräge hatten, von selbst darauf kommen, nach der Aufnahme von Volksmässigem zu trachten und ein nationales Colorit zu gewinnen. Wie sie hiedurch aber wiederum, der Universalität der Kunst Mozart's gegenüber, in weit engere Grenzen sich bannte, so lag auch darin, dass die Stoffe so häufig aller Lebensrealität ermangelten, für die Musik eine grosse Gefahr, dem subjectiv Phantastischen zu grosse Rechte einzuräumen und zu tief in blosse Empfindungsschwelgerei zu versinken. Sie ist dieser Gefahr auch nicht entgangen; denn jener Zwiespalt zwischen der Realität in Kunst und Leben und der Sehnsucht nach Unerreichbarem, hat sich in ihr immer mehr vertieft, und während sie einentheils in Weltschmerz sich versenkt und in ein eigenes Reich subjectiver Anschauungen und Stimmungen sich verschlossen hat, vergreift sie sich andrerseits bei dem Bestreben, einen realen Boden wieder zu gewinnen, in den Mitteln und verfällt der materialistischen Naturnachahmung.

Eine ähnliche Bedeutung wie die Kunst Mozarts oder Beethovens vermochte die romantische Oper niemals zu gewinnen, aber

manches schöne Produkt brachte sie hervor, wie die Werke ihrer drei Hauptvertreter, **Ludwig Spohr, Carl Maria von Weber** und auch Heinrich Marschner beweisen.

Ludwig Spohr, am 5. April 1784 zu Braunschweig geboren, war im Violinspiel Schüler von Maucourt und Franz Eck, viel auf Reisen, 1813 Capellmeister am Theater An der Wien zu Wien, seit 1822 bis zu seinem Tode 1859 Capellmeister zu Cassel. Ausgezeichnet als Dirigent, Meister und Lehrer allerersten Ranges auf der Violine, war er auch fleissig als Instrumentalcomponist; von seinen Symphonien und Concerten werden einzelne heute noch gerne gehört. Unter seinen neun Opern ist die dritte eine der besten, *Faust*, 1813 componirt, aber erst 1816 zu Prag gegeben; seinen Höhepunkt erreichte er mit *Jessonda*, 1823 zu Cassel aufgeführt. Ausserdem hat er noch geschrieben *Alruna* 1808, den *Zweikampf der Liebenden* 1811; *Zemire und Azor* 1818; den *Berggeist* 1825; *Pietro d'Albano* 1827; den *Alchymisten* 1830; die *Kreuzfahrer* 1844. Seine gewandt und angenehm geschriebene Selbstbiographie erschien zu Cassel und Göttingen 1860. — Carl Maria von Weber erblickte das Licht der Welt am 16. December 1786 zu Eutin, wurde 1803 Schüler des Abt Vogler zu Wien, 1804 Musikdirector zu Breslau, lebte darauf beim Herzoge Eugen von Würtemberg; 1809 liess er sich auf eine Aufforderung Vogler's in Darmstadt nieder und lebte daselbst mit Meyerbeer, Gottfried Weber und Gänsbacher in vertraulichem Verhältnisse; 1813—16 stand er als Musikdirector bei der Prager deutschen Oper, seit 1817 in demselben Amte bei der neugegründeten deutschen Oper zu Dresden; im Februar 1826 ging er nach London, starb daselbst aber am 5. Juni des nämlichen Jahres. Ausgezeichnet als Clavierspieler, in weitem Umfange thätig als Instrumentalcomponist sowie auch als Schriftsteller und Kritiker (hinterlassene Schriften, Dresden 1828, 3 Bde.), gipfelt seine Thätigkeit doch in der Oper. Seine erste, *das Waldmädchen*, schrieb er bereits 1800, also im 14. Lebensjahre; den *Freischütz* zu Dresden 1819/20, zum ersten male gegeben am 18. Juni 1821 zu Berlin im Königstädter Theater; *Euryanthe* für Wien 1822/23, gegeben daselbst am 25. October 1823; den Auftrag zum *Oberon* erhielt er von London 1824 und vollendete ihn daselbst einige Monate vor seinem Tode und brachte ihn am 12. April zum ersten male zur Aufführung. Ausserdem hat er componirt *Peter Schmoll und seine Nachbarn*, komische Oper, zu Salzburg 1801; *Rübezahl* zu Breslau; *Sylvana* zu Stuttgart, eine Neubearbeitung des *Waldmädchens*; *Der erste Ton*, Cantate, ebenda; *Abu Hassan*, Darmstadt 1810; *Kampf und Sieg*, Cantate zu Prag; Musik zur *Preziosa*, zu Dresden. — Heinrich Marschner war 1795 zu Zittau in der Oberlausitz geboren, studirte zu Leipzig die Rechtswissenschaften

ging aber zur Musik über und trat bald als Clavierspieler mit Beifall auf; 1816 ging er nach Wien, 1821 nach Dresden, wo er 1823 neben Weber und Morlacchi als Musikdirector bei der deutschen und italienischen Oper angestellt wurde. 1826 ging er nach Leipzig und auf Kunstreisen, kehrte aber im nächsten Jahre wieder dorthin zurück. Im September 1830 wurde er als Capellmeister nach Hannover berufen und verblieb in diesem Amte bis zu seinem, in der Nacht des 14/15. December 1861 erfolgten Tode. Seine drei Hauptwerke sind der *Vampyr*, am 28. März 1828 zum ersten male in Leipzig aufgeführt; *Templer und Jüdin*, im November 1830 zu Berlin in Scene gegangen; *Hans Heiling*, im Juli 1832 vollendet, am 24. Mai 1833 aufgeführt. Ausserdem: *Heinrich IV* und *Der Kyffhäuser* 1816; Musik zu Kleist's *Prinz von Homburg* 1821; *Lucrezia* und *Schön Ellen* 1822; *Ali Baba; Der Holzdieb* in 1. Act, Clavierauszug 1825; *Des Falkner's Braut*, zuerst in Leipzig 1832 gegeben; *Das Schloss am Aetna*, 1836 aufgeführt; *Adolph von Nassau* 1844.

In diesen drei Meistern hat die romantische Oper ihre bedeutendsten Repräsentanten gefunden. Der für das dramatische Fach am wenigsten Begabte war Spohr; seine unbesiegbare Neigung zum Hinschwimmen im Elegischen und Empfindsamen, und das Unvermögen, den ziemlich engen Kreis seiner Gefühlsweise zu erweitern, verhinderten ihn an freier Objectivität des Gestaltens. Er blieb stets zu viel er selbst; seine Gabe, dem ausserhalb seiner individuellen Naturstimmung Gelegenen sich zu identificiren, war nicht stark, daher fehlte ihm die Mannigfaltigkeit. Ueberall in seinen Produkten offenbart sich ein volles warmes Gemüth, ein feiner Sinn für die poetischen Erscheinungen und Eindrücke der Natur, verbunden mit der Neigung, alle Dinge in jenen romantischen Duft gehüllt zu erblicken, der sie aber mehr verschleiert als in festen und scharfen Contouren zu Tage treten lässt. Eine bestimmte und consequente Zeichnung dramatischer Charaktere konnte daher nicht seine starke Seite sein, wenn er auch den Ausdruck für die Gefühlsregungen im einzelnen sehr wohl zu finden, auch Situationsstimmungen treffend zu schildern und zu malen vermochte, namentlich wenn es um jenes seiner eigenen Natur analoge, aus Naturpoesie, Empfindungsschwelgerei und phantastischer Uebersinnlichkeit gemischte Helldunkel sich handelt. Unter allen seinen Musikdramen zeigt wohl der *Faust* das meiste Streben nach energievollerer dramatischer Gestaltung, sein musikalisch vollkommenstes und auch in den Formen am meisten abgerundetes ist *Jessonda*. Weit höher an dramatischer Kraft als Spohr standen Weber und Marschner, und Weber überragte wiederum den einen sowohl als den anderen

an Ursprünglichkeit, Frische, Originalität und Reichthum der Erfindung, unter ihm gelangte die romantische Oper auf ihre Höhe. Während er für die Regungen des Gefühls eine innige, herzgewinnende Sprache fand, erschloss ihm zugleich das phantastische Geisterreich seine Pforten, und er vermochte es zu schildern mit Farben und Tönen, welche bis dahin noch nicht gehört waren. Den geheimnissvollen Waldeszauber, den heitern Elfenspuk, die furchtbare dämonische Macht des den Menschen umgarnenden Bösen malt er in Bildern, welche, mögen sie sinnig, anmuthig oder grauenhaft sich darstellen, immer seltene Lebhaftigkeit der Einbildungskraft bekunden, Kühnheit der Phantasie, und grosses Vermögen auch dem Uebersinnlichen und Gestaltenlosen eine anschauliche Kunstgestalt zu verleihen. In seinem *Freischütz* hat er eine deutsche Volksoper geschaffen, wie nicht leicht eine andere jemals grössere Popularität gewonnen hat oder gewinnen wird — schon die Wahl der Dichtung konnte, von diesem Gesichtspunkte aus, nicht glücklicher getroffen werden, weil sie verwandte Saiten im Gemüthe des Volkes berührt, welche nun um so mächtiger nachklangen von Webers Musik, worin die treue keusche Liebe, die so störend in ihr Schicksal eingreifende dämonische Gewalt etc. auf dem Untergrunde des romantischen Waldlebens mit so frischen, lebhaften und überall das Gepräge des Heimathlichen tragenden Tönen geschildert wird. Nicht etwa auf Grund einer ausserordentlichen und in allen Theilen kunstmässigen Vollkommenheit, sondern weil es aus der Seele des Volkes heraus geschrieben ist, bleibt dies Werk Webers bedeutendste Kunstthat, und vermochte neben Mozarts ungleich höheren und kunstvollendeteren Schöpfungen einen bevorzugten Platz auf der Bühne und in den Herzen des Volkes zu behaupten. Auch Marschner, durch Weber angeregt und zum Theil auch merklich durch ihn beeinflusst, hat doch nicht minder Eigenartiges und darunter Vortreffliches in der Oper geleistet, in Einzelnheiten Weber sogar noch gesteigert, wie in der Schilderung des mit Vorliebe von ihm gepflegten Unheimlichen und Dämonischen, während er zugleich kaum weniger Volksthümliches besitzt, und im Komischen Charaktergestalten von ausserordentlicher Lebendigkeit geschaffen hat. —

Auch Felix Mendelssohn-Bartholdy und der an Bedeutung ihn noch überragende würdigste Nachfolger Beethovens, Robert Schumann, reihen den Romantikern sich an, jener vorwaltend den Formalismus, dieser den Idealismus in der Kunst ihrer Periode vertretend. Zwar sind auch sie bereits aus dem Kreise der Leben-

den und ihre zahlreichen Verehrer geschieden, doch treten sie erst später auf, ihre Entwickelung und ihr Wirken gehören durchaus der Zeit nach Beethoven und der Gegenwart an; ihre und insbesondere Schumann's Schöpfungen und Traditionen sind es, welche unserer heutigen Produktion und Musikempfindung überwiegend ihre Richtung angewiesen haben und sie auch jetzt zum grossen Theil noch beherrschen. Ein so lebhaftes Interesse die Betrachtung ihres Kunstschaffens nun auch gewährt hätte, so musste hier doch Abstand davon genommen werden, indem Gegenwart und jüngste Vergangenheit ausserhalb des diesem Buche angewiesenen Darstellungskreises der Musikentwickelung liegen. Aus demselben Grunde musste auch eine Schilderung der durch Richard Wagner auf dem Gebiete der Oper hervorgerufenen Bewegungen unterbleiben.

Welchen Gewinn die Musik für ihre fernere Entfaltung aus den Bestrebungen der Periode seit Beethoven ziehen wird, ist abzuwarten; ruht irgend ein für die Dauer lebens- und entwickelungsfähiger Keim darin, so wird er zum Durchbruche kommen und nicht verloren gehen. Dass die Kunst nichts unbeachtet lässt, was in ihrem eigenen und in weiteren Lebenskreisen auf ihre Entwickelung fördernd einzuwirken vermag, wird man aus der vorliegenden, wennauch im Verhältnisse zur Grösse des Gegenstandes noch so unzulänglichen Darstellung, doch immerhin deutlich genug erkannt haben. Wie wir von den Höhepunkten der grossen Schöpfungsepochen des Palestrina und Lassus, Bach und Händel, Haydn, Mozart und Beethoven, bewunderungsvoll auf die weiten Bahnen zurückblicken, welche der menschliche Geist durchmessen musste um zu solchen Resultaten zu gelangen, so erweckt dieser Rückblick auch unsere Hoffnung auf eine dereinstige reiche Zukunft. Erscheint uns bei dem augenblicklichen Stande der Dinge die fernere Entwickelungsmöglichkeit der Musik auch in einen dichten Schleier gehüllt, den auch die ehrenwerthesten unter den Bestrebungen der Gegenwart nicht zu heben vermögen, so steht doch die Ueberzeugung fest, dass eine Kunst welche ein so unmittelbarer Ausfluss des rein Menschlichen ist, nur mit der Menschheit selbst untergehen könne. Und so lange das Ringen des menschlichen Geistes nach Vermittelung der höchsten Ideale mit dem Leben nicht aufhört, so lange wird auch die Musik an diesem Streben sich betheiligen; und wie die Formen, unter welchen wir die Ideale anschauen und ihnen uns zu nähern trachten, immer neu sich gebären, so auch die Kunst, welche jener Vermittelung als Organ zu dienen bestimmt ist. Wie im gesammten Geistesleben, so ist auch in der Kunst

ein Stillstand nicht denkbar, und so kann und wird auch unsere Gegenwart, wenn wir über ihre einzelnen Tageserscheinungen hinwegsehend im Grossen und Ganzen sie betrachten, trotz so mancher fruchtloser Versuche und Abwege auf welche die Unproduktivität sich verliert, doch auch dereinst in der Gesammtentwickelung der Kunst ihre Stellung einnehmen — wenn auch keine durch grosse Schöpfungen verherrlichte, so doch die zwar bescheidenere aber nicht minder nothwendige einer Periode, welche den von früheren Epochen überkommenen Inhalt verarbeitet, um einer kommenden neuen Schöpfungsperiode den Boden zu bereiten. Wenn die Schätze früherer Kunstperioden erst unser Gemeingut geworden sind, und die Zeit bis zu der dem künstlerischen Schaffen nothwendigen Abklärung gediehen ist, wird auch ein weiterer Fortschritt nicht ausbleiben. Die Geschichte hat dies schon an manchen ähnlichen früheren Zeitperioden bewiesen.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Namen- und Sachregister.

(Die voranstehende fett gedruckte Zahl zeigt den Hauptartikel an.)

Aaron, Peter, **110**. 87.
Abbatini, Ant. Maria, **303**. 155.
Abos, Avossa, 352.
A-cappella-Stil 72. 94. 150; — *durch Concert und Cantate beeinflusst* 200. 290. 301. 309; — *erlischt* 506; — *b. Cherubini* 540.
Accente, *ebräische* 10.
Accentus 30.
Accord (Stimmwerk) *bei Instrumenten* 221.
Adam de Fulda **114**. 75.
—— de la Hale **68**. 126; — *Singspiele* 255.
Adolfati, Andr. 365.
Aegypter 3. 9.
Aenigmaticus 83.
Aeolisch, *im alten weltl. Ges.* 33; — *ins System aufgenommen* 111.
Agazzari, Agostino, **269**. 456.
Agostini, Paolo, **303**. 155.
Agricola, Alexander, **88**. 87.
—— Martin, **188**. 115.
—— Joh. Friedr., 461. 505.
Ahle, Joh. Rud. 329.
d'Alayrac, Nicolas, 543.
Albert, Heinrich, **326**; Generalbassregeln 328 Anm.
Alberti, Ant., 361.
Albioni 376.
Albrechtsberger 460.
Alcuin 55.
Aldovrandini, G. A. V., 368.
d'Alembert 458. 463.
Allegorische Personen, *in der alten Oper,* 279.
Allegri, Gregorio, **302**. 155.
Altenburg, Michael, 328.
Alteration 61.
Alti naturali 85.
Altnikol 505.
Alypius 24.
Animuccia, Giov., 98. 141. 153; *bei* Neri **253**.
Amadori 430. 431.
Amati 223.
Ambrosianischer Gesang **28**.
Ambrosius **28**. 27. 86.
Ammerbach (Amorbach) 213. 219.
André, Johann, 519.
Anerio, Felice, **302**. 141 Anm. 3; 155.
Ankerts, Ghisel. d', **106**. 114.
Anthem 400 Anm. 13.
Antiphonengesang, *b. d. Therapeuten* 26; — *im Christenthum* 27; — *Urbild des Doppelchores* 105.
Antonio del Cornetto 257.
—— degli Organi 211.
Applicatur, *der Tasteninstrumente,* 219.
Arcadelt (Archadelt), Giacomo, **94**. 103. 106. 139. 140.
Archicymbalum 158.
Archilei, Vittoria, 260.
Aretinische Silben 54.
Aribo Scholasticus 55.
Arie, *b. Caccini* 266; — *Cavalli* 292; — *mit Dacapo* 296; — *Grosse b. d. Neapolitanern* 352; — *Albert (Lied)* 326; — *für Instrumente* 450; — *Händel* 490.
Arioser Gesangstil, *b. d. Griechen* 15; — *um 1600,* 265; — *in die Kirche eingef.* 267; — *von den ersten Opern ausgeschlossen* 273. 277; — *in die Oper eingeführt* 285; — *von Carissimi verbessert* 289; — *setzt sich vom Recit. los* 292.
Aristoxenus 20.
Arkadische Gesellschaft 355.
Arrigo Tedesco 87.
Ars organisandi von Paumann **212**. 76.
Artusi, Giov. Maria, **283**. 114.

Astorga, Eman. d', **369**. 298.
Aurelianus Reomensis 55.
Authentische Octav 32.
Azione sacra (Oratorium) 254.

Bach, Familie, 465.
—— Johann Sebastian, **464**. 175. 180. 197. 199. 204. 213. 220. 324. 387; — *sein Schaffen* 471; — *Choralkunst* 472. 480; — *Cantaten* 473; — *Passionen* 475; — *Instrumentalmusik* 478. 555; — *Schüler* 504.
—— Wilhelm Friedemann **505**. 465.
—— Carl Phil. Eman. **562**. 220. 465. 505. 557.
Badia, Carlo Agost., 364.
Baj, Tomaso, 356.
Baillot, Pierre, 572.
Balbulus, Notker, **39**. 35.
Banister 108.
Bänkelsänger 123.
Barbieri, Giov. Ang., 427.
Bardi, Giov., **264**. 261.
Barré, Leonardo, 107. 139. 141.
Baryphonus, Henricus, 201.
Basilius 28.
Bassanelli 229.
Bassani, Giov. Batt., **444**. 291.
Basso continuo *des Viadana* 268.
Battuti 245.
Bebisation, Bobisation 54.
Beda venerabilis 63.
Beethoven, Ludwig van, **573**. 474. 513. 553. 558. 570; — *Leonore* 553. 577; — *Messe* 584.
Bencini, Pietro Paolo, 357.
Benda, Franz, 447.
—— Georg, **518**. 447.
—— Fr. Wilh. Heinr. 447.
Benevoli, Orazio, **304**. 155.
Bennet, John, 164.
Berardi, Angelo, **459**. 84 Anm. 295.
Berger, Ludw. 571.
Bernabei, Ercole, **304**. 155. 376.
—— Gius. Anton., 304. 376.
Bernacchi, Anton., **431**. 291.
Bernhard, Christoph, 312. 377. 405.
—— der Deutsche **211**. 156. 208.
—— von Clairvaux 55.
Berno von Reichenau 53. 55.
Besozzi, Familie, 573.
Bertacchi, Franç., 286.
Bettlerleyer, Vielle, **128**. 64. 127. 135. 217.
Beverini, Franç., 256.
Beza'sche Psalmen 191.
Biffi, Ant., 362.
Binchois, Egidius; 75. 80 Anm. 82.
Bioni, Ant., 374.
Bird, William, 164.
Blasinstrumente, ältere, **226**.
Blockflöte, *Flûte à bec*, 227.
Bodenschatz, **328**. 192 Anm. 12. 193.
Boethius **18**. 36. 45. 56.
Bogenflügel 226.
Bogeninstrumente **221**; — *vor 1600 in den Kirchen nicht gebräuchlich* 231; — *kommen mehr in Aufnahme* 290. — *Baumeister* 223; — *unter Scarlatti* 296.
Böhmische und Mährische Brüder 170. 188.
Boieldieu, Franç. Adrien, 543.
Bologna, *musikal. Gesellsch.*, 286; — *Schule des Colonna* 365.
Bonadies (Godendag) **74**. 86. 110.
Bononcini, Giovanni Maria, **459**. 295.
—— Marc' Antonio, 365. 403.
—— Giovanni **365**. 295. 355. 391. 482.
Bontempi, Giov. Andr., 304. 312. 377.
Bordoni, Faustina, s. Hasse.
Boretti, 293.
Bourgogne 95.
♭ quadratum, rotundum 33. 36.
Brasart 82.
Breitkopf, Gottl. Imman., 97.
Brevis *als Takteinheit* 77.
Briegel, Wolfg. Carl, 169. 329.
Brivio, Franç., 430.
Brockes'sche Passion 336.
Bruck, Arnold von, 187.
Brumel, Anton., 88.
Brusa, Giov. Franç., 364.
Buffonisten u. Antibuffonisten 394. 532.
Bull, John, 164.
Bürette, Jean Pierre, 17.
Burgk, Joachim a, **195**; — *Passionen* 251.
Busnoys 75. 80 Anm. 86.
Buttstett, J. H., 54.
Buus, Jacob, 213.
Buxtehude, Dietrich, 441.

C, *als Grundton des Systems*, 36.
Caccini, Giulio, **266**. 200. 261. 265. 271. 427; — *seine Gesanglehre* 429.
Cäcilientag, *in England*, 400 Anm. 14.
Caffarelli 433.
Caffaro, Pasq., 352.
Caldara, Antonio, **361**. 295.
Calegari, Franç. Ant., 370.
Calvisius, Sethus, **194**. 64. 115. 180. 192 Anm.
Cambert, Robert, **300**. 381; — *in England* 399.
Campra 389.
Cannicciari, Pompeo, 357.
Cannabich, Christ., 447. 559.
Canon **83**; — *de Muris* 65; — *ein englischer* 75; — *Dufay* 79; — *Ockenheim* 83; — *vielstimmiger* 84.

Canoniker 19.
Cantata da camera, *des Carissimi* **288**. 290; — *in die Oper aufgenommen* 291; — *Scarlatti* 295. 297; — *Stradella* 306; — *Astorga* 369.
Cantate, Grosse Kirchen-, 175. 326; — *Hamburger* 333; — *bei Bach* 473.
Cantilena, *b. Franco,* 62.
Cantorate 180. 193.
Cantus firmus, planus, choralis 29.
—— *weltlicher in Messen u. Motetten* 81.
Canzone, *um 1600 für Instrumente* 235.
Capelle, *zu München unter Lassus* 149; — *an S. Marco unter Legrenzi* 293; — *zu Dresden unter Schütz* 310; — *Mannheimer* 447; — *Privatcapellen um 1700,* 439.
Carapella, Tomaso, 352.
Caresana, Crist., 351.
Carestini **432**. 429.
Carey, Henry, 403.
Carissimi, Giacomo, **287**. 81. 155. 427.
Carl der Grosse 38.
Caron, Firminus, 75. 80 Anm. 86.
Carpani 357.
Carpentrasso 94. 107.
Casali, Giov. Batt., 357.
Cassation 453. 569.
Castraten **437**. 86. 338. 353.
Catel, Charles Simon, 543.
Cavalli, Franç., **286**. 156. 300. 437.
Cavaliere, Emilio del, **270**. 261; — *sein Oratorium L'anima ed il corpo* 271. 279.
Cembalo onnicordo 158.
Certon 94.
Cesti, Marc' Antonio, **291**. 286.
Charpentier, M. Ant., 389.
Chelard, Hippolyte, 543.
Cherubini, Luigi, **539**. 542.
Chiave und Chiavette 112.
Chitara 226.
Chitarronne 225.
Chiti, Girol., 356.
Chor, Chorus, *Begriff* 240; — *Griechen* 15. 16; — *Mysterien* 248. *Passion* 249. 251. *Schütz* 321; — *Oper* 274. 277. 292. 385. 388. 391. 400. 528; — *Oratorium* 290. 306. 322. 493; — *favoritus und pro cappella* 315.
Choräle, *in Passionen und Cantaten,* 172. 252. 310. 331. 472. 476.
Choralkunst, *der deutschen Organisten,* 440; — *Bach* 480.
Choralton, *in den Mysterien* 247, *und Passionen* 248 f.; — *bei Schütz* 320.
Chor- und Domherren 179.
Chromatik, *b. d. Griechen,* 20; — *in der modernen M. eingeführt* 102. 105; — *bei Lassus* 151; — *de Rore und den Venet* 157.
Chromatische Zeichen *in der alten M.* 112.
Ciampi, Franç., 351.
—— Filippo, 357.
Cifra, Ant., 155. 303.
Cimarosa, Domenico, 553.
Cirkelcanon, Kreisfuge 62. 84.
Clari, Giov. Maria, 368.
Clarinetten, *im Orchester,* 439.
Classische Studien, *Einfluss derselben im 16. Jahrh.* 99.
Claves signatae, intellectae 36.
Claudin le Jeune 191 Anm. 11.
Claviatursaiteninstrumente, *entstanden* 216.
Clavichord, *entstanden* 216.
Clavicymbalum universale 185.
Clavierspiel, *Bildung der Spielart* 209; — *Applicatur* 219; — *Franzosen* 449; — *Deutsche* 450; — *Aless. und Domen. Scarlatti* 453. 455; — *S. Bach* 479; — *Ph. Em. Bach* 562. Mozart, Hummel und Clementi 569.
Claviersonate s. Sonate.
Clayton, Thom., 402.
Clemens von Alexandrien 27.
—— non Papa **107**. 174.
—— Romanus 27.
Clementi, Muzio, 570.
Cocchi, Giach., 364.
Coclicus. Adr. Petit, **94**. 80. 115.
Colasse, Pascal, 389.
Colonna, Giov. Paolo, 365.
Coloriren und Diminuiren, *im Gregor. Gesange* 31; — *auf Instrumenten* 209. 213. 439; — *im Gesange vor 1600,* 260; — *zu Rom nicht beliebt* 268; — *von Lully verworfen* 386; — *in der ital. Arie* 437; — *Händel* 491.
Combinationston 458.
Compère 88.
Concentus 30.
Concertirender Stil 200; — *beeinflusst den ital. A-cappellastil* 290. 301; — *die deutsche Kirchenm.* 200. 309. 329; — *in der Instrumentalm.* 440.
Concerto da chiesa, *des Viadana* 267.
—— grosso **446**. 439.
—— da camera 445.
Conductus, *b. Franco,* 62.
Confrérie des Menestriers 135.
—— de Bazoche 245.
—— de la Passion 245.
Conradi, J. G., 411.

Conservatorien, *in Italien*, 115.
Consonanzen, *b. d. Griechen*, 19; — *Hucbald* 42; — *bessere Bestimmung* 58; — *Franco* 61; — *de Muris* 63.
Conti, Francesco, **370**. 295.
Continuo, *des Viadana*, 268.
Contrapunkt 47; — *a mente* 58 Anm. 68; — *b. de Muris* 65; — *künstliche kommt auf* 71; — *Dufay* 76; — *Deutschland* 79. 212; — *Ockenheim* 82; — *Protestanten* 175; — *neuere Lehre* 459.
Cordans, Bartol., 364.
Corelli, Arcangelo, **444**. 155. 305. 411. 479.
Corteccia, Franc., 259.
Costanzi, Giov., 357.
Cotumacci, Carlo, 351.
Cottonius, Johannes, **55**. 34. 53.
Coucy, Chatelain de, 126.
Couperin, Familie, 449.
—— Franz, **449**; — *seine Applicatur* 221.
Cousser, Siegm., 411.
Cramer, J. B., 571.
Crecquillon, Thomas 107.
Croce, Giov., **162**. 156.
Crüger, Johann, **329**. 328.
C-Schlüssel, *eingeführt* 35.
Currenden 180.
Cuzzoni **432**. 429.

Da capo, *eingeführt*, 296.
Dafne, *des Peri, erste Oper* 270.
Dalla Bella 370.
Damenisation 54.
Daser, Ludw., *Passion* 250 Anm.
Daumen, *Gebrauch auf dem Clavier*, 220.
Decker, Joachim, 195.
Destouches 389.
Deutscher Kirchenges. *vor der Reformation* 171.
Deutsche Oper s. Oper.
Deutschland *um 1400*, 74.
Diableries, Teufelsspiele, 245 Anm.
Dialog, *recitirter*, *in der alten Oper*, 277.
Dialoghi 261.
Diaphonie, *bei Hucbald* 44. 46; — *Guido* 54, 56. 57; — *de Muris* 64. 128; — *basilica u. organica* 64.
Diatessaronare 45.
Diatonische Klanggeschlecht *der Griechen* 21.
Diodor 27.
Didymus 20.
Dietrich, Sixt., 95. 188.
Discantus, Déchant, 44; — *verbessert* 57; — *wird improvisirt* 58; — *b. Franco* 62; — *de Muris* 63; — *später* 65. 66; — *in Frankreich* 66.
Dissonanzen, *b. d. Griechen* 19; — *durchgehende* 58; — *b. Franco* 61; — *de Muris* 63; — gebundene 76; — *Monteverde* 282.
Dittersdorf, Carl v., **516**. 521.
Divertimento 453.
Dolcian 229.
Doles, Joh. Friedr., 505. 507.
Donato (Donati), Baldass., **162**. 156.
Doni, Giov. Batt., 265 Anm. 1.
Doppel- und mehrchörige Schreibart, *bei Willaert und den Venetianern* 105. 159; — *Römern* 301; — *Deutschen* 200. 314.
Doubles 450.
Dowland, John, 164. 225.
Dramatische Melodie, *durch Scarlatti entwickelt* 296.
Dramatischer Stil, *aufgekommen* 263 ff.; — *mischt sich in den kirchlichen* 159. 309. 333; — *des Chores bei Schütz* 321.
Dramatische Stücke mit Musik, *älteste* 239. 241; — *kirchliche* 242; — *weltliche* 254; — *an ital. Höfen* 256.
Dresden, *unter Schütz*, 310; — *Oper s. daselbst.*
Dressler, Gallus, 195.
Ducis, Benedict, **188**. 95. 99.
Duett, *bei Steffani*, 357; *Arten* 358.
Dufay, Guill., **75**. 73. 76. 77. 80. 81.
Duni, Egidio Romoaldo, **395**. 344.
Dunstable 74. 75. 82.
Dunstan 42.
Dur- und Mollgeschlecht, *im alten weltl. Gesange* 33. 118. 126.
Dur- und Mollsystem, *in den alten Tonarten* 112.
Durante, Franc., **340**. 155. 298.
Durastanti 433.
Dygon 108.

Ebner, Wolfg., 456.
Eccard, Johannes, **198**. 93. 206.
Echo, *in der Instrumentalm.*, 236.
Egidius Zamorensis **63**. 55.
Einzelgesänge, *vor 1600*, 258.
Elias Salomo **63**. 55.
Eloy 82.
Empfindungslaut, *als erste Musikäusserung* 2. 7.
Enarmonik, *der Griechen*, 20; — *auf Tasteninstrumenten* 158.
Engelbert von Admont 55. 63 Anm.
England 37; — *um 1400*, 75; — *um 1500*, 107; — *unter Elisabeth* 163; — *Oper s. daselbst.*

Ephraem von Edessa 28.
Erbach, Christ., 197.
Erythräus, Gotthard (nicht Gottfried) **195**. 192 Anm. 12.
Escobedo 107. 114.
Eselsfest 246 Anm. 4; —*gesang* 120.

Faber, Heinr., 115.
—— Gregor, 115.
—— Nicolaus, Orgelbauer, 208.
Fagotte, Schalmeyen, 228.
Fahrende Musikanten 123. 133.
Faidit, Gaucelm, 126.
Fairfax 108.
Falsetisten 85.
Falso Bordone **67**. 318.
Farinelli 435.
Fasch, C. Fr. Christ., 586.
Fastnachtsspiele, *deutsche*, 247.
Faugues, Wilhelm, 75. 86.
Fedele, Dan. Teofilo, 374.
Fedi, Gesangm., 430.
Fenarolo, Fedele, 352.
Feo, Francesco, **342**. 155. 340. 430.
Ferrabosco 106. 141 Anm. 2.
Ferrandini, Giov., 364. 376.
Ferrari, Benedetto, 286.
Ferri, Baldassare, **428**. — *Dacapo* 296.
Fesca, F. E., 573.
Festa, Costanzo, **106**. 143.
Festlied, *bei Eccard*, **198**.
Field, John, 571.
Figuralmusik 60.
Finck, Heinr., **88**. 74. 76. 187.
—— Hermann, 115.
Flavian 27.
Fleurettes, Contrap. floridus, 58.
Florenz, *um 1600*, 264.
Flûte à bec 227.
Foggia, Franc., **303**. 355.
Förtsch, Joh. Phil., 411.
Fossa, Joh. a, 149.
Fossis, Pietro de, 156.
Francesina 433.
Forster, Georg, 188.
Frasi 433.
Forster'sche Liedersamml. 174.
Franck (Frank), Melchior, **328**. 192 Anm. 12.
—— Joh. Wolfg., 411.
Frankreich, *im 14. Jahrh.*, 73; — *um 1500*, 107; — *Oper s. daselbst.*
Frescobaldi, Girolamo, **215**. 49. 305. 480.
Fritze, Barthold, 463.
Froberger **441**. 49.
Frottole 104.
F- Schlüssel *eingeführt* 35.
Fuge, *mit Canon identisch* 83; — *unter Frescobaldi* 216; — *moderne entwickelt sich* 305.
Fux, Joh. Jos., **372**. 54. 295; *Gradus ad Parn.* 459.

Gabrieli, Andrea, **160**. 92. 156. 214.
—— Giovanni, **160**. 156. 214. 310; — *Instrumentalcomp.* 233.
Gafurius, Franchinus, **109**. 74. 80 Anm.
Gagliano, Marco da, 285.
Galilei, Vincenzo, **265**. 16.
St. Galler Sängerschule 38.
Galliculus, Joh. 115; — *Passion* 250.
Gallus, Jacobus, **193**; — *Passion* 250 Anm.
Galuppi, Baltasar, **364**. 361. 376.
Gamma graecum 50.
Gaspard 88.
Gasparini, Franc., **356**. 155. 456.
Gastoldi, Giac., 162.
Gassmann, Flor. Leop., **517**.
Gatti, Simon., 149.
Gaveaux, Pierre, 543.
Gegenbewegung, *im Contrap.* 63.
Geigen s. Bogeninstrumente.
Geigen - oder Gambenwerk 226.
Geistliche Opern, *zu Hamburg*, 409.
—— Schauspiele 242 f.; — *mit Musik* 247; — *entartet* 245. 253.
Gemeindegesänge, *in den geistlichen Schausp. u. Passionen* 172. 252. 310. 331. 472. 476.
Geminiani, Franc., 445.
Generalbass, *um 1600*, 269; — *umfängliche Pflege* 455; — *Lehre* 456.
Genet, Eleazar, 95.
Gerbert, Martin, 55.
Gerle, Hans, 225.
Gesang, *d. Menschen eingeb.*, 3; — *der Sprache vorausgeeilt* 7; — *b. d. Alten* 7; — *Juden* 9; — *Griechen* 13; — *ersten Christen* 25; — *erste freie Entfalt.* 31.
—— *dramatischer, durch Scarlatti begr.*, **429**. 294.
—— *Kammer-, durch Carissimi begr.*, **428**. 291.
—— *Bravour-*, **437**. 260. 429.
Gesius, Barthol., **195**; 192 Anm. 12; 193; — Passion 251.
Gesangsschulen, *älteste* 36; — *St. Galler* 38; — *neuere italienische* 427. 430.
Gesualdo da Venosa **155**. 157.
Giacobbi, Girolamo, 285.
Giovanni de Monte 82.
—— de Sanctos 86.
Gizzi, Domenico, 342.

Glareanus, Henr. Lor., **111**; — *die griech. Tonartennamen* 44.
Gluck, Chr. Wilibald v., **521**. 483. 508. 538. 548. — *in Paris* 530.
Godendag (Bonadies) **74**. 86. 110.
Goldberg 505.
Gombert, Nicol., 94. 107.
Gonfalone, Compagnia del, 245.
Gossec, Franc. Jos., 543.
Goudimel, Claudio, **139**. 98. 106; — *Psalmen* 191.
Grandi, Aless., 163.
Grassi, Franc., 557.
Graun, Carl Heinr. **375**. 54. 374. 379; — *Sänger* 427. 433.
Greco, Gaetano, 340.
Gregor d. Grosse 29.
Gregorianische Buchstaben 36; — *beim Unterricht* 49; *als Tonschrift* 49.
Gregorianischer Gesang 29; — *Eintheil. u. Beschaffenh.* 30; — *S. Galler Antiphonar* 30; — *Einfluss auf d. Kunstges.* 31. 145; — *verbreitet sich* 37; — *beim Discantisiren* 44. 48; — *mit dem Volksges. verglichen* 117.
Gresham'sche Colleg, *zu London*, 164.
Gretry, A. E. M., **397**.
Griechen **13**. 4. 5. 9; — *Melodien* **16**. 7. 14; — *kannten keine Harmonie* **19**. 17. 47; — *Nomen* 15; — *Theorie* **19**. 14; — *Instrumente* 17; — *Bestreb. ihre M. wiederzuerwecken* 99. 264.
Griechische Namen der Kirchentöne 43.
Griffbrett, *b. d. Aegyptern*, 3.
Guammi, Gius., 214.
Guarducci, Tom., 431.
Guarneri 223.
Guarnerii, Guilelm., **109**. 86.
Guerre, Mad. de la, 389.
Guerrero, Franc., 107.
Guglielmi, Pietro, 350.
Guido von Arezzo **48**. 11. 41. 55. 56. 217.
Guidonische Silben 54.
Guignon 135.
Guillaume de Machault 68. 126.
Guiraut von Calanson, und von Cabreira 127.
Gumpeltzhaimer, Adam, **197**. 115.
Gyrowetz, 573.

Hamburg, *deutsche Oper*, 404; — *Cantaten u. Passionen* 333.
Hand, *Guidonische, harmonische*, 51.
Händel, Georg Friedr., **464**. 197. 199. 295. 323. 324. 366. 374. 379. 387; — *Brockes'sche Pass.* 337; — *Hamburg* 418. 421; — *Erste Londoner Opern* 403; — *Opern-Akademie* 481. 483; — *Oratorien* 482. 484 ff.
Händ'l s. Gallus.
Handlo, Robert de, 63.
Hammerschmidt, Andr., **325**. 329.
Harmonie, *b. d. Griechen*, 17. 19.
Harmoniesystem 47; — *des Rameau und Tartini* 457. 458.
Harmoniker 20.
Hasler, Hans Leo, **196**. 160. 174. 192. Anm. 12; 199. 200.
Hasse, Joh. Adolph., **377**. 155. 293. 295. 374. 427.
—— Faustina **434**. 378.
Haydn, Joseph, **563**. 155. 513. 515. 536. 539. 555. 557.
—— Michael, 587.
Heinrich VIII, 108.
Hebenstreit, Pantaleon, 447.
Heinichen, Joh. David, **456**. 220. 297. 432.
Heintz, W., 188.
Hellinck, Lupus, 188.
Herbst, Joh. Andr., 328.
Heredia, Pietro, 305.
Hermannus Contractus **55**. 39. 53.
Herrmann, Nicolaus, 195.
Heyden, Sebald., 115.
Hexachord 50; — *Tabelle* 52; — *stammt nicht von Guido* 50. 53.
Hieronymus de Moravia 63. 74.
Hierotheus 27.
Hilarius von Poitiers 27.
Hiller, Joh. Adam, **514**. 512. 513.
Himmel, Friedr. Heinr., 519.
Hitzler, Daniel, 54.
Hobrecht s. Obrecht.
Hofhaimer, Paul, **212**. 99.
Holoander, (Hollander) Seb., 148 Anm. 6.
Holzbauer, Ignaz, 447. 518.
Homilius, Gottfr. Aug., 505.
Homophonie, *im Instrumentalsatz*, 453. 506. 557.
Hucbald **42**. 41. 55.
Hummel, Joh. Nep., 570.
Hycaert **109**. 86.
Hydraulos **207**. 18.
Hymnen, *griech.* 14; — *älteste christl.* 27.

Jacchet (Jacquet) von Berghem 94. 106.
Jacobus de Benedictis 40.
Jannequin, Clement, **95**. 92.
Ignatius 27.
Imitirende Schreibart 71.
Imperfecte Mensur 61.
Improperia, *des Palestrina*, 143.
Inder 9.
Ingegneri, M. A., 162. 282.

Instrumente, *erste erfunden*, 2; — *Juden* 12; — *Griechen* 17; — *fahrende Musikanten* 127; — *im 15. und 16. Jahrh.* 207.
Instrumentale Spielart, *entwickelt sich*, 209.
Instrumentalchöre, *um 1600*, 232.
Instrumentalmusik, *b. d. Alten*, 9. 13. 17; — *neuere* 204; — *b. d. fahrenden Musikanten* 123. 205; — *in den Kirchen* 206. 231; — *Coloriren und Diminuiren* 209. 439; — *in den Intermedien vor 1600*, 261; — *verselbständigt sich* 160. 233. 438; — *um 1600 beim Gesange* 232, *und in der Oper* 275; — *unter Monteverde* 284; — *Carissimi* 290; — *Scarlatti* 296; — *im späteren 17. Jahrh.* 438; — *Symphonischer Stil* 439; — *Homophonie* 453. 506; — *S. Bach* 467. 478. 555; *nach Bach* 555; — *C. Ph. Bach* 562; — *Haydn* 563; — *Mozart* 567; — *Beethoven* 573.
Intermedii, Intermezzi 257.
Intervalle, *b. d. Griechen* 19; — *Hucbald* 42; — *Franco* 61; — *de Muris* 63.
Johannes Damascenus 43.
—— de Erfordia 74.
—— de Muris **63**. 55. 66.
Jomelli, Nicolo, **347**. 376.
Jongleurs 123. 124. 133. 345.
Ionisch, *im alten weltl. Ges.* 33; — *ins System aufgenommen* 111.
Josquin des Près **88**. 73. 105. 106. 138; — Werke 94.
Isaac, Heinrich, **87**. 74. 76. 173.
Isouard, Nicolo, 543.
Italien, *um 1400*, 73; *Wanderungen der Deutschen dorthin*, 309. 196. 200; — *Oper s. daselbst.*
Jubilus 31. 39.
Juden, **9**. 5. 10. 11. 12.
Judenkunig, Hans, 224.
Ivo de Vento 149.

Kammerduett 358.
Kammermusik, *für Gesang* 99; — *Cantate und Duett s. daselbst*; — *für Instrumente, entwickelt sich* 443; — *unter Corelli* 444.
Kapsberger 269. Anm.
Kargel, Sixtus, 225. 226.
Keiser, Reinhard, **413**. 304. 333. 387. 411. 423. 508; — *Brockes'sche Passion* 337.
Kerl, Joh. Casp., **376**. 216. 441.
Keuchenthal 196. 172. Passion 251.
Kirchengesang, *deutscher vor der Reformation* 171.
Kirchenmusik 237; — *Vermischung mit Weltlichem* 81. 166. 172. 330; — *entartet b. d. Niederländern* 81. 90. 93; — *Protestanten* 165. 307; — *Venetianer um 1600*, 159; — *Römer nach Palestrina* 301. 355; — *Bach* 471; — *später* 506. 547. 565. 583.
Kirchentöne 24. 32. 111; — *griechische Namen* 43; — *freier behandelt* 105. 157. 161. 317; — *Reduction auf die modernen Tonarten* 461.
Kirnberger, Joh. Phil. **460**. 462. 505.
Kittel, Joh. Christian, 505.
Klanggeschlechter, *der Griechen*, 20.
Klein, Bernhard, 586.
Klengel, Aug. Alex., 571.
Knaust'sche Liedersamml. 174.
Kozeluch, Leopold, 573.
Krause, Chr. Gottfr., **461**. 517.
Krebs, Johann Ludw., 505.
Kreutzer, Rudolph, 572.
Krieger, Joh., Phil., 325. 374.
Krummhorn 229.
Kuhnau, Johann, **454**. 180. 464.
Kunstgesang, *in Italien*, 426; — *Blüthe* 436.
Kunstlied, *um 1400*, 122.
Kusser (Cousser) Siegm., **411**.

Lafont, Ch. Phil., 572.
Lampadius 115.
Lande, Rich. de la, 389.
Landi, Steff., 305.
Landino, Francesco, **211**. 69. 73.
Lascivus modus 33.
Lassus, Orlandus **148**. 73. 98. 103. 138. 157. 193. 206; — *Werke* 152. — *Chorduett* 259; — *seine Söhne* 153.
Lateinischer Gesang, *b. d. Protest.* 172.
Laute 18. 224.
Lautenschläger, *berühmte*, 224.
Lautentabulatur 224.
Leardini, Aless., 293.
Legrant, Wilh., 212.
Legrenzi, Giovanni, **292**. 103; — *Schule* 360.
Leitton, *unterbrochene Auflösung* 77.
Leo, Leonardo, **342**. 155. 340. 430.
Leone Leoni 162.
Lesueur, Jean Franc., 541.
Liberati, Antimo, 304.
Lied, *Volkslied s. daselbst*; — *im Volkston* 513; — *Kunstlied um 1400*, 122; *im 18. Jahrh.* (*Ode*) 511; — *moderne* 581.
Ligaturen 78; — *vereinfacht* 79.

Limburger Cronik 120.
Liniensystem, *erfunden* 35; — *Hucbald* 43; — *vervollk.* 48; — *partiturartig* 49; — *b. älteren Organisten* 49.
Linusgesang 10.
Lira, *da gamba* und *barberina* 223.
Lobwasser'sche Psalmen 191.
Locatelli, Pietro, 572.
Locheimer Liederbuch **122**. 75. 76. 79.
Logroscino, Nicolo, 344.
Lolli, Ant., 447.
Lossius, Lucas, **196**. 115. 172.
Lotti, Antonio, **360**. 103. 156. 295. 368.
Lübeck, Vicent, 441.
Lully, Giov. Batt. **381**. 391. — *Einfluss auf Gluck* 531.
—— Louis und Jean Louis 389.
Lupus Lupi 107.
Lusitano, Vinc., 114.
Luther, *seine Schätzung des Kunstgesanges* **178**. 176; — *Melodieerfinder* 180.
Luzzasco Luzzaschi **215**. 257.
Luzzo, Franc., 293.
Lyra 3.

Machault, Guill. de, 68. 126.
Machold, *Passion* 251.
Madrigal **101**. 99; — *in England* 164; — *in Musikdramen u. Intermedien* 104. 257; — *als Sologesänge* 258; — *auf Instrumenten* 103. 206.
Madrigalescus Stylus 103.
Maggiolate 104.
Mährische Brüder 170. 188.
Mahu, Stephan, **95**. 74. 188.
Majo, Gius. und Ciccio, 352.
Maistre, Matth. le, **194**. 91. 92. 193. 206.
Malende Musik, *im 16. Jahrh.*, 92.
Malvezzi, Cristoforo, 261.
Mancicourt, Pierre de, 107.
Mancini, Franc., 351.
—— Giambatt., 430.
Mancinus, Thomas, 92.
Manelli, Franc., 286.
Manerosgesang 10.
Manieren, Spiel- und Setz-, 210.
Mannheimer Capelle 447; *Oper s. daselbst.*
Marais, Marin, 222.
Marcello, Benedetto, **362**. 155. 361.
Marcellus (Moengal) 39.
Marchand, Louis, **449**. 390.
Marchettus de Padua **63**. 55.
Marcuskirche, *Capellm. und Organisten* 98. 156.
Marenzio, Luca, **153**. 103. 157. 159. 361; — *sein Intermedium Combattimento* etc. 260.
Marot-Beza'sche Psalmen 191.
Marpurg, Friedr. Wilh. **460**. 463.
Marschall, Sam., 192.
Marschner, Heinr., 589.
Martinengo 156. 162.
Martin, Vincenzo, 553.
Martini, Padre Giambattista, 460.
Martini, Johann, 544.
Mattheson, Johann, **419**. 92. 333. 450; — *Schriften* 420; — *Brockes'sche Passion* 337; — *Generalbasslehre* 456. — *Claviersonate* 454.
Mayer, Simon, 554.
Mazzocchi, Domenico, **304**. 155.
—— Virgilio, **304**. 155. 427; — *Gesangschule* 428.
Mehrchörische Schreibart s. Doppel- u. mehrchörige etc.
Mehrstimmigkeit, *älteste* 42, *Beschaffenheit* 44; — *ist Contrapunkt* 47; — *auf alten Instrumenten* 64. 128; — *steigende Vorliebe* 70, — *einzelner Personen im geistl. Drama* 250, *und im weltl.* 258.
Méhul, Etienne, 538.
Mei, Girolamo, 265.
Meistersinger 131.
Melodrama, *b. Rousseau*, 393 Anm. 6.
—— *b. Georg Benda* 518.
Mensur, *eingerichtet* 59; — *älteste und b. Franco* 60; — *de Muris und Dufay* 77; — *vereinfacht* 79; — *Ockenheim* 83; *Lassus* 152.
Mensuralgesang, *entstanden*, 57; — *verbreitet* 61.
Menuett, *in der Symphonie*, 453. 560.
Merulo, Claudio, **214**. 156. 160; — *Liniensystem* 49.
Messanze, Mistichanze 91.
Messen, *älteste*, 75; — *mit weltl. Cant. firm.* 81.
Metastasio 353.
Meyerbeer 542.
Meyland, Jacob, 194.
Mi-fa, in der Solmisation, 53.
Minima 77.
Minnesinger **129**. 123. 124.
Minstrels **123**. 133. 135.
Mixtur, *in der Orgel* 46. 208.
Modus lascivus, 33.
Modus major und minor 77.
Moll- und Dursystem, *in den alten Tonarten*, 112.
Moll- und Dur, *im alten weltl. Ges.*, 33. 118. 126.
Mondonville, 389.
Monferrato, Nadal, 293.
Moniglia, Giov. Andr., 377.

Monochord 19; — *bei Guido* 50; — *Stammvater des Clavichordes* 217; — *Trumbscheit* 223.
Monodie, *falsche, aus mehrstimm. Gesängen* 258; — *wirkliche des Galilei, Caccini* etc. 266.
Monsigny, P. Alex. 397.
Monte, Philipp de, 107.
Monteclair, Mich., 389.
Monteverde, Claudio, **282**. 103. 114. 156. 286. 313; — *Werke* 283 f; — *Förderer der Instrumentalm.* 233. 284.
Morales, Cristofano, **107**. 143.
Moralitäten 247.
Morley, Thomas, 164.
Motette, *b. Franco weltlich* 62; — — *mit weltl. Cant. firm.* 81; — *vor Palestrina u. Lassus* 101; — *Einfluss des Madrigals* 101. 151; — *auf Instrumenten* 206; — *passegg.* 269.
Mouret, Joh. Jos, 389.
Mouton, Johann, 95.
Mozart, Leopold, 545 Anm.
Mozart, Wolfg. Amad., **544**. 508. 516. 520. 526. 536. 539; — *Opern* 545; — *Instrumentalm.* 567; — *Clavierspieler* 569.
Muffat, Georg, 441.
—— Gottlieb, 450.
Müller, Wenzel, 517.
Mured, Bernardo, 156.
Musikdrama, *griechisches*, 15; — *vor Entstehung der Oper* 254; — *erste ganz gesungene* 270; — *Bestreb. das griech. wieder herzustellen* 263.
Mutation, *in der Solmisation*, 51.
Müthel, Joh. Gottfr., 505.
Mysterien **241**; — *verweltlichen* 244; — *mit Musik* 247.

Nanini, Giov. Maria, **154**. 98. 145. 302.
—— Bernardino, 155. 303.
Nardini, Pietro, 446.
Narrenfest, 246. Anm.
Neapolitanische Schule s. Schulen.
Neidhardt, Joh. Georg, 463.
Nenna, Pomponio, 155.
Neri, Filippo, *sein Oratorium* 253.
Neumark, Georg, 329.
Neumen, Nota romana 34. 59; — *noch im 14. Jahrh. gebräuchl.* 49.
Neusiedler, Hans, 224.
—— Melchior, 225.
Nichelmann, Christ., 375.
Niedt, Friedr. Erhard, 456.
Nicolai-Bruderschaft 133.
Nicolini (Grimaldi) **433**. 402.
Niederländer 70; — *ihre Epochen* 73, *zu früh angenommen* 74. 75; — *Wirken* 137.
Nigetti, Franc., 158.
Nomen, *der Griechen*, 15.
Notendruck mit beweglichen Typen, *erfunden* 95; — *berühmte Drucker* ebd.
Notenschrift, *Juden* 10; — *Griechen* **24**. 14; — *Ephraem von Edessa* 28; — *Neumen* 34. 59; — *Hucbald* 43; — *Johannes Damascenus* 43; — *mit Punkten* 49; — *Choralnote* 59; — *N. quadriquarta* 60; — *Mensural*- 60. 77; — *mit weissen Köpfen* 77; — *Ligaturen* 78.
Notker Balbulus **39**. 35.

Ober-Spielgrafenamt 133.
Obrecht, Jac., **86**; — *Passion* 249.
Ochetus 62. 66.
Ochsenkhun 224.
Ockenheim, **82**. 73. 74. 75; — *Lehrer* 88.
Octavgattungen, *der Griechen* 23; — *b. Ambrosius* 29; — *Weiteres s. Kirchentöne.*
Octavparallelen, *verboten* 63.
Octavensingen, *b. d. Griechen* 17; — *in der Diaphonie* 44.
Oddo Cluniacensis 55.
Oden- und Lieder, *im 16. Jahrh.* **99**. 185; — *Heinr. Albert (Arien)* 326; — *im 18. Jahrh.* 511.
Odington, Walther, 63.
Oper, *erste* 270, — *Benennung* 272; *früheste Beschaffenh. und Verhältniss zum antiken Musikdrama und zur Zeit* 273. 277; — *verbreitet sich* 281; — *unter Monteverde* 282; — *Cavalli* 286; — *Cesti* 291; — *Scarlatti* 295; — *nach 1700*, 353; — *unter Hasse* 379; — *später* 508. 547. 553.
—— *in Frankreich* 299; — *Lully* 381; — *Rameau* 390; — *Opera buffa und Operette* 393, — *Gluck* 530; — *später* 536.
—— *in England* 301; — *Purcell* 399; — *später* 402; — *Händel* 481.
—— *in Deutschland*, *erste* 298; — *Hamburg* 404; — *Wien* 371; — *Breslau* 374; — *Braunschweig* 374; — *Weissenfels* 374; — *Berlin* 374; *München* 375; — *Dresden* 376; — *Operette*, *Singspiel*, *komische Oper* 508. 513; — *Gluck* 521. 548; — *Mozart* 547; — *romantische* 587.
Oratorium, *erster Keim* 254; — *erstes*

271. 279; — *auf der Bühne* 271. 491.; *unter Carissimi* 289; — *im späteren 17. Jahrh.* 305. 322; — *moderne deutsche durch Schütz vorbereitet* 322; — *Händel* 482. 484 ff. — *unter Haydn und später* 565. 578. 583.
Orchesterspiel in Mannheim 447.
Organistenschulen, *niederländische* 215, *des Peter Sweling* 216; — *römische des Frescobaldi und Pasquini* 215. 216; — *deutsche* 211. 440; *Hamburger* 405. 441; — *S. Bach* 504; — *Erfurter* 505.
Organistrum 217.
Organum, *b. Hucbald*, 44. 56.
Orgel, *Geschichte* 207; — *zur Begleitung beim Gemeindeges.* 192.
Orgelmeister, *älteste*, 208. 211.
Orgelpunkt, *b. d. Muris*, 64.
Orgelspiel, *ältestes*, 208 f.; — *in Deutschland* 208. 211; *Choralkunst daselbst* 440, 442; — *in den Niederlanden* 215; — *Italien* 160. 211. 214. 305. 440; — *Hamburg* 405. 441; — *Bach und Händel* 479.
Orgelstücke, *älteste* 211; — *im Originaldruck* 213.
Orgeltabulatur 230.
Ornitoparchus, Andr., 115.
Osiander, Lucas, 192.
Ottoboni 355.
Ouverture, *ital. des Scarlatti* **297**; — *Keim der Symph.* 559.
—— *franz. des Lully* **387**. 297.

Pacchioni, Ant., 370.
Pachelbel, Johann, 441.
Paer, Ferd., 554.
Paisiello, Giov. **351**. 553.
Paita, Giov., 430. 433.
Paix, Jacob, 214.
Palestrina **140**. 72. 81. 93. 98. 103. 166. 301. 303; — *Werke* 144.
Pallavicini, Carlo, 293.
Paolucci, Gius., 460.
Papa, Heinr., 329.
Päpstliche Capelle, *Figuralm. daselbst* 66; — *zu Avignon* 67; — *gegen 1400* 73; — *später* 107. 141. 155. 302. 355. 428.
Parabosco, Girolamo, 156. 214.
Paradies, Domen., 352.
Parma 281.
Partiturdruck 97.
Pasi, Antonio, 431.
Pasquini, Bernardo, **356**. 155. 216. 305.
Passarini, Franc., 368.
Passion, *entstanden* 243; — *im 16. Jahrh.* 248; — *motettenartige (Obrecht)* 249; — *lateinische und deutsche* 246. 249; — *nach der Reformat.* 250; — *Scandellus* 250; *Gesius* 251; — *Schütz* 248. 253. 320; — *Sebastiani* 331; — *Hamburger* 333; — *Brockes'sche* 336; — *Bach* 475.
Passionsspiel zu Oberammergau 246 Anm. 5.
Pasticcio 353.
Paumann, Conrad, **211**; — *Erfinder der Lautentabul.* 224. 231.
Paumgärtner 212.
Peli, Franc., 430.
Penna, Lorenzo, 365.
Pera, Girolamo, 364.
Perez, David, 351.
Pergolese, Giov. Batt., **344**. 342; — *in Paris* 393.
Peri, Jacopo, **270**. 261. 265; — *über d. Recitativ* 273.
Perrin, Peter, 300. 381.
Personen, einzelne, *mehrstimmig behandelt, im geistl. Drama* 250; *im weltl.* 258.
Perti, Giac. Ant., 368.
Petrucci, Ottavio, da Fossembrone 95.
Petrus zu Metz 38.
Pescetti, Giov. Batt., 361.
Pfeiferkönig, — tag, 134.
Philidor, F. A. Danican, 397.
Piccini, Nicola, **349**. 344; — *in Paris* 534.
Pierre de la Rue (Petrus Platensis) **88**. 84. Anm. 9.
Pisendel 447.
Pistocchi, Franc. Anton., **430**. 291. 426.
Pitoni, Gius. Ott., **355**. 155. 340.
Plagalische Octav 32.
Plica 62.
Pollarolo, Franc., 362.
Pommern, Bombarden, 228.
Ponzio, Pietro, 163.
Porpora, Nicolo, **343**. 155. 426. 430.
Porporino 343.
Porsile, Gius., 351.
Porta, Costanzo, 106.
—— Giovanni, **364**. 376.
Posaunen, *um 1600*, 229; *in den Kirchen* 206.
Positiv, Portativ, 227.
Prätorius (Schultz), Hieronymus 192 Anm. 195. 441.
—— Jacob, 192 Anm. 195. 329. 441.
—— Johann, 405.
—— Michael **200**. 79. 112. 115. 172. 192 Anm. 269. 310; — Werke 202.
Predieri 368.
Primavera, Giov. Leon., 106.

Prioris 88.
Prolatio 77.
Prosa, Sequenz, 39.
Prosdocimus de Beldomandis 65.
Protestantischer Gemeindegesang, *Quellen* 167; — *Rhythmik* 168; — *als Kunstgesang* 175; — *Sänger und Setzer* 177; — *Melodie im Tenor u. in der Oberstimme* 184. 189; — *bis 1550*, 165; — *nach 1550*, 189; — *harmon. Behandl.* 190; — *im letzten Viertel des 16. Jahrh.* 193; — *verfällt* 329.
Protestantische Kirchenmusik, *unter ital. Einflusse* 200. 309.
Psalmodie (Choralton), *in den geistl. Schausp.* 247. 248.
Psalter, *Stammvater des Spinett*, 217.
Pseudo-Beda **62**. 119.
Ptolemäus 20.
Pugnani, Gaetano, 447.
Putenheim, Georg von, 212.
Pythagoras 10. 19.

Quagliati, Paolo, 282. 285.
Quanz, Joh. Joachim, 448.
Quart, *-parallelen in der alten Diaphonie* 44; — *wird Dissonanz* 65; — *Vorhalt* 76.
Quartengattungen, *der Griechen*, 21.
Querflöten 227.
Quinault 383.
Quint, *in der Orgel*, 46.
Quintiren, Quintoyer, 45.
Quintparallelen, *in der alten Diaphonie* 44; — *verboten* 63.
Qnodlibet 91.

Raaff (Raff), Anton, 431.
Racketten, Rancketten, 229.
Rameau, Jean Philippe, **390**; — *Claviercomp.* 449; — *Harmoniesystem* 457; — *Temperatur* 463; — *Einfluss auf Gluck* 531.
Ramo de Pareja 110.
Räthselcanon 83.
Recitation, *b. d. Griechen*, 15.
Recitativ. *erfunden* 270; — *erste Beschaffenh.* 275; — *unter Monteverde* 284; — *Carissimi* 289; — *vom Arioso losgesetzt* 292; — *begleitetes* 296; — *bei Schütz* (*arioses*) 319; — *Lully* 385; — *Gluck* 527.
Redi, Franc., 430.
Regal 226.
Regino von Prüm 55.
Regis, Joh., 86.
Regnart, Jacob, 107.
Reichardt, Joh. Friedr. 510.
Reine-Quint-System 20; — *im 10. Jahrh.* 42; — *durch Zarlino verdrängt* 113.
Reine diatonische System 20. 113.
Reinken, Joh. Adam, **441**. 405. 480.
Remigius Altisiodorus 55.
Resinarius, Balth., 188; — Passion 250 Anm.
Rhaw, Georg, **187**. 97. 115. 180.
Rhythmik nnd Metrik, *im antiken Ges.* 8. 15; — *Ambrosius* 28; — *Gregor* 30; — *im alten Volksges.* 57. 122; — *im alten Contrapunkt* 79; — *im protest. Kirchenges.* 168.
Ricercare 213.
Rinck, Carl Friedr., 374.
Riepel, Joseph, 460.
Righini, Vincenzo, 553.
Rinuccini, Ottavio, 261. 265. 270.
Ritornell, *um 1600*, 234.
Ritualgesänge, *strophische*, *in den alten geistl. Schausp.* 243.
Robert de Handlo 63.
Rode, Pierre, 572.
Roi des Menestriers, - Violons 135.
Rolandsgesang 119.
Romanus 35. 38.
Romberg, Familie, 572.
Romieu, 458 Anm. 23.
Römische Schule, s. Schulen.
Rondellus, *b. Franco*, 62.
Rore, Cyprian de, **157**. **106**. 103. 149. 156. 213.
Rosini, Girolamo, 86.
Rosenmüller, Joh., **325**. 416.
Rossi, Mich. Ang., 215.
Rossini, Giacomo, 554.
Rota, Andrea, 163.
Rota (*Canon*, *b. de Muris*) 65.
Rota, Rotte, 127.
Rousseau, J. J., 393.
Rovetta, Gio., 292.
Rovettino, Giov. Batt., 293.
Roswitha von Gandersheim 447 Anm.
Rumpf (Rupff), Conrad, 183.

S, *die drei grossen*, 325.
Sabbatini, Galeazzo, 456.
Sacchini 350.
Sacrati, Paolo, 286.
Sala, Nicola, 352.
Salieri, Antonio, **538**. 553.
Salinas, Franciscus, 114.
Sammartini, Giov. Batt., **559**. Anm. 522.
Sänger, *berühmte*, 427. 436; — *gesellschaftl. Stellung* 438.
Sängerinnen, *in den Kirchen*, 85; — *in Hamburg einge* . 339.
Saratelli 361.
Sarri, Domen., 351.

Sarti, Giuseppe, **553**. 539.
Sartorio, Gasp., 293.
Scandellus, Anton, **194**. 193. 206; — *Passion* 250.
Scarlatti, Alessandro, **293**. 155. 277. 311. 340. 346; — *Begründer der neueren ital. Oper* 295, — *Sänger* 427. 430; — *seine Capelle* 444; — *Claviermeister* 294. 453.
—— Domenico, **453**. 155. 352. 557.
Schalmeyen, Fagotte 228.
Scheibe, Joh. Ad., 460.
Scheidemann, David, 195.
—— Hans, 441.
—— Heinrich, 216. 329. 405. 441.
Scheidt, Samuel, **440**. 216. 325.
Schein, Hermann, **324**. 180.
Schenck, Johann, **517**. 574.
Schlachtengemälde *um 1500*, 92.
Schlüssel, *älteste* 35; — *grosse und kleine* 112.
Schlicke, Arnold, 213.
Schmid, Bernhard, 214.
Schneider, Joh. Chr. Fried., 586.
Schöffer'sche Liedersamml. 174.
Schop, Johann, **329**. 405.
Schröter, Chr. Gottl., 463.
—— Leonhard, 195.
Schubert, Franz, 580.
Schuldramen 247.
Schulen, *niederländische*, 70. 98. 137; — *römisch-niederl. des Goudimel* 98; *römisch-ital. des Palestrina und der beiden Nanini* 154. 302; *des Pitoni etc.* 355; — *neapolitanisch-niederl.* 109; *neapolitanisch-italien. des Scarlatti* 109. 294. 340; *jüngere des Durante etc.* 240; — *venetianisch-niederl. des Willaert* 98; *venetianisch-ital.* 156; *der Gabrieli* 160; *des Giov. Legrenzi* 360; — *Bolognesische des Colonna* 365; — *deutsche des Schütz* 311; *des S. Bach* 504; *der Wiener Instrumentalmeister* 555; — *Organisten-, Clavieristen-, Violinisten- und Gesangschulen s. daselbst.*
Schultz s. Prätorius.
Schütz (Sagittarius), Heinrich, **310**. 161. 197. 199. 203. 325. 327. 405. 474; — *Passionen* **320**. 253. 477; — *Oper Dafne* 298. 317; — *oratorischer Stil* 306; — *Psalmen Davids* 314; — *Symphon. sacrae* 316; — *Auferstehung* 317; — *Sieben Worte* 319; — *Bekehrung Pauli* 321; — *Vorläufer Händels auf orator. Gebiete* 322.
Schweitzer, Anton, 518.
Scobedo 107. 114.
Scribano 107.
Sebastiani, Johann, 331.
Selle, Thomas, **329**. 405.
Selnecker, Nicol., **195**; — *Passion* 251.
Senesino **432**. 429.
Senfl, Ludwig, **185**. 87. 99. 148. 178; — *Werke* 187.
Sequenz 39.
Serenate 453. 569.
Shephard 108.
Sheringham 108.
Siegebert von Glemblours 53.
Simonelli, Matteo, 155.
Singknaben 37. 85.
Singspiele, *älteste weltliche*, 254; — *weiteres s. Oper, Dramat. Stücke mit Musik, Intermedii.*
Singstimme, *erste Organ der Musik*, 2.
Soliloquia, *in den Hamburger Passionen*, 333.
Solmisation 50. 52; — *stammt nicht von Guido* 53.
Sologesang, *vor 1600*, 258; — *Entstehung* 265.
Solomusiciren, *in den älteren Capellen*, 439.
Solospiel, *concertmässiges, entwickelt sich*, 440.
Sonate, *um 1600*, 235. 454; — *da camera und da chiesa* 451; — *auf Clavier angewendet* 454; — *um 1750*, 455. 559.
Sorge, Joh. Andr., 457 Anm. 18; 458 Anm. 23; 463.
Soriano, Franc., 302.
Sortisatio 58 Anm.
Souter-Liedekens 174.
Spanien, *um 1400*, 73; — *liefert Falsetisten* 85; — *im 16. Jahrh.* 107.
Spatarus, Johannes, 110.
Speranza, Aless., 352.
Sphärenmusik 10.
Spielgrafenamt 133.
Spiel- und Setzmanieren 210.
Spinett, *entstanden*, 216.
Spohr, Ludwig, **589**. 572. 586
Spontini, Gasparo, 541.
Squarcialupi, Anton., 211.
Stade, Siegm. Gottl., 329.
Stadtpfeifer 135.
Stahl, Johann, 188.
Stainer, Jacob, 223.
Stamitz, Johann, 447. 559.
Steffani, Agostino, **357**. 155. 295. 374. 376. 427.
Steibelt, Dan., 571 Anm.
Stephani von Buchau, *Passion* 249.
Steuerlein, Joh., **195**. 251.
Stewark' 108.
Stil, Stylus, Stile, *alla cappella s. da-*

selbst; — *alla Palestrina* 146; — *madrigalescus* 103 Anm.; — *famigliare* 105; — *Epoche des künstlichen, erhabenen und schönen* 154; *Vermittelung der beiden letzteren* 294; — *symphoniacus* 439.
Stimmführung, *unter Dufay* 79; — *Ockenheim* 84; — *Josquin* 89.
Stimmwerk, Akkord, *b. Instrumenten,* 221.
Stobäus, Joh., 200. 328.
Stoltzer (Stolzer), Thomas, 95. 188.
Stölzel, Gottfr. Heinr., **479** Anm. 84 Anm.
Strada, **433**. 429.
Stradella, Aless., **306**. 427.
Stradivari 223.
Striggio, Aless., **259**. 162.
Strozzi, Pietro, 261. 265.
Strungk, Nicol. Adam, **411**. 377. 447.
Suite **451**. 439.
Sweling, Peter, 216.
Symphonetes und Phonascus 177.
Symphonie, *bei Hucbald* 44; — *um 1600,* 234; — *moderne entwickelt sich* 559; — *unter den Wiener Meistern* 559 ff.
Symphonischer Stil *in der Instrumentalmusik, bildet sich,* 439.
Systema durum und molle, *in den alten Tonarten,* 112.

Tabulatur, *italienische* 230 Anm.; — *deutsche, für Orgel, Laute und andere Instrumente* 230. 268.
Tactus und Taktzeichen, *in der Mensuralm.* 77.
Taktstriche 61. 77. 230.
Tallis, Thomas, 164.
Tanz, *in der franz. Oper* 387; — *bei Gluck* 528.
Tänze, *für Instrumente, älteste,* 205; — *als Symphon. und Ritorn. um 1600,* 234; — *im 18. Jahrh.* 450; — *in der Suite* 451.
Tappia 115.
Tarditi, Orazio, 282.
Tartini, Giuseppe, **446**; — *Theoret.* 458.
Tartinischer Ton 458.
Taverner 108.
Telemann, Georg Philipp, **424**. 333. 387. 506. 557. 517 Anm.; — *Brokes'sche Passion* 337.
Tempelgesang, *b. d. Alten,* 4. 7; — *Juden* 11; — *Griechen* 14.
Temperatur, *gleich- und ungleichschw.* 461.
Tempus, *perfectum und imperfectum,* 77.
Tenor 58; — *weltlicher in Messen u. Motetten* 81.
Tenori acuti 85.
Terpander 18.
Terradellas 348.
Terz, *b. d. Griechen* 19; — *Hucbald* 42; — *wird Consonanz* 58. 61. 113; — *im Schlussakkord* 114; *bei Lassus* 151.
Tesi Tramontini, Vitt., 433.
Tetrachord 20.
Text der Gesänge, *von den Niederl. vernachlässigt* 80. 90.
Theile, Johann, **410**. 409.
Theorbe 225.
Theoretiker, *grosse, des 13. und 14. Jahrh.* 60; — *des 15. u. 16. Jahrh.* 108; — *im 18. Jahrh.* 455.
Theorie, *entwickelt sich frühe* 6; — *fehlt den Juden* 11; — *b. d. Griechen* 19. 14; — *griech. unter Hucbald* 43; — *wird aufgegeben* 56; — *unter d. Niederl.* 71; — *im 15. und 16. Jahrh.* 108; — *Mensural-* 60. 77; — *im 18. Jahrh.* 455.
Therapeuten 26.
Thibaut von Navarra 126.
Thomas von Aquino 40.
Thomas a Celano 40.
Tinctoris, Johannes, **109**. 80 Anm. 86.
Toccata, Toccatenstil, 210; — *b. Merulo* 214; — *S. Bach* 480.
Tonarten, *der Griechen,* 22; — *b. Ambrosius* 29; — *b. Gregor* 32; — *des 16. Iahrh. b. Glarean* 111; — *Weiteres s. Kirchentöne.*
Töne und Weisen *der Meistersinger,* 131.
Tonsystem *der Griechen* 19.
Tonumfang, *b. d. Griechen* 21; — *Guido* 50; — *Dufay's Erweiterung* 79 Anm.
Tonus peregrinus 33.
Tonverhältnisse, *erste,* 3.
Torelli, Gius., 445.
Torne 108.
Torri, Pietro, 376.
Traetta, Thomaso, 351.
Trajano, Massimo, 149.
Transchel 505.
Transposition, *der alten Tonarten,* 112.
Triller, Valentin, 174.
Tritonius; Peter, 96. 99.
Troubadours **124**. 123.
Tromba marina, Trumbscheit, 223.
Tudor 100.
Tuoni trasportati, finti, 112.
Turbae, *b. Schütz,* 321. 477.

Ubaldus, Hucbald, 42.

Ugolini, Vincenzo, **303**. 155. 427.
Umlauf 515.

Valentini, Franc., **303**. 155. 84 Anm.
Vaqueras 107.
Vecchi, Orazio, **163**. 103; — *Anfiparnasso* 259.
Venedig, *unter Willaert*, 98; — *später* 156; — *Opern* 286. 360.
Venerolo 149.
Venosa, Principe da, **155**. 157.
Veraccini, Franc. Mar.; 446.
Verdelot **106**. 103.
Versetzungszeichen, *in der alten M.*, 112.
Viadana, Ludov., **267**. 85.
Vicentino, Nicolo, **114**. 106. 158.
Vielle, Leyer, **128**. 64. 127. 135. 217.
Villanellen, Villoten, 104.
Vina 3.
Vinci, Leonardo, 346.
Viola, Alfonso della, 106. 162; *Singspiele* 257.
—— Francesco della, 105.
Viola, *alte* 64; — *b. d. Jongleurs* 127; — *da gamba* 221. 222; — *da braccio* 222.
Violinspiel, *entwickelt sich*, 440. 443; — *blüht in Italien* 444; — *grosse Meister und Schulen* 444. 571; — *französ. Schule* 572; — *Spohr* 572.
Viotti, Giov. Batt., 572.
Virdung, Seb. 114.
Virginal, *entstanden*, 216.
Vittoria, P. L. da, **153**; — *Passionen* 249.
Vivaldi, Antonio, 445.
Vocalktücke, *auf Instrumenten*, 206. 213.
Vogel, Joh. Christ., 537.
Vogler, Joh. Caspar, 504.
Volksgesang **117**; — *Quelle der Mensuralm.* 57; — *Dur und Moll im alten* 33. 118; — *eilt dem Kirchenges. voraus* 81; — *in Deutschl.* 80. 74; *Blüte im 14. Jahrh.* 120. 121; — *in der Kirche* 81; — *Limburger Chronik* 120; — *Locheimer Liederb.* 122; — *im protest. Gemeindeges.* 166. 172; — *im 17. und 18. Jahrh.* 330. 511; — *Lied im Volkston* 512.
Vollkommene System, *der Griechen* 22.
Volpe, Giov. Batt., 156.
Vorprotestantischer deutscher Kirchenges. 171.
Vulpius, Melchior, 195.

Wasserorgel **207**. 10.
Waelrant, Hubert, 54. 107.
Waert, Giaches de, 107.
Walliser, Chr. Thom., 320.
Walther, Johann, **183**. 178; — *Verhältniss zu Luther* 182; — *Gesangbuch* 183.
Ward, John, 164.
Weber, Carl Maria v., 589.
Weckmann, Matthias, 405.
Weelkes, Thomas, 164.
Weigel, Joseph, 517.
Weisse Notenköpfe 77.
Weltlicher Gesang und Musik 117. 237. — *in Deutschl. im 14. Jahrh.* 74; — *in Messen u. Motetten der Niederl.* 81; — *Quodlibets, Messanze, Schlachten um 1500*, 92; — *das Madrigal etc.* 99. 101; — *in der protest. Kirche* 81. 166. 172; *um 1650*, 330; — *gesteigerte Pflege seit Mitte des 16. Jahrh.* 237.
Werkmeister, Andreas, 456.
Wilbye 164.
Wilhelm von Hirschau **55**. 53.
Wilhelm von Poitiers 124.
Willaert, Adrian, **98**. 73. 89. 103. 105. 138. 143. 213; — *Werke* 105.
Winter, Peter von, 518.
Wölfl, Joseph, 571 Anm.
Wolf, Ernst Wilh., 518.
Wolf, Orgelwolf, 462.
Wolkenstein, Oswald von, 130.

Zacconi, Ludovico, 114.
Zachau, Friedr. Wilh., 418. 466.
Zanata, Domen., 364.
Zanetti, Anton., 293.
Zarlino, Giuseppe, **113**. 20. 106. 265; — *sein Orfeo* 256.
Zeno, Apostolo, 353.
Zeuner, Martin, 328.
Ziani, Pietro Andrea, **293**. 156.
—— Marc' Antonio, **364**. 293 Anm. 9.
Zingarelli 554.
Zink 227; — *in den Kirchen* 206. 439.
Zumsteeg 516.
Zünftige Musikanten 133.

In demselben Verlage ist ferner erschienen:

Schmidt, Julian,

Geschichte der deutschen Literatur

seit Lessing's Tod.

3 Bde. 5. Aufl. 8 Thlr. 15 Ngr.

Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland

von Leibnitz bis auf Lessing's Tod. 1681—1781.

2 Bde. 7 Thlr. 20 Ngr.

Geschichte der französischen Literatur

seit der Revolution.

2 Bde. 5 Thlr. 18 Ngr.

Geschichte der Romantik.

2 Bde. 3 Thlr.

Schiller und seine Zeitgenossen.

2 Thlr.

Druck von Hüthel & Legler in Leipzig.

J. Obermeier
Buchbinderei
Rottenburg / L

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Dommer, Arrey <<von>>,

Handbuch der Musik-Geschichte von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethovens in gemeinfasslicher Darstellung

Leipzig 1868

Mus.th. 858 aa
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598465-6